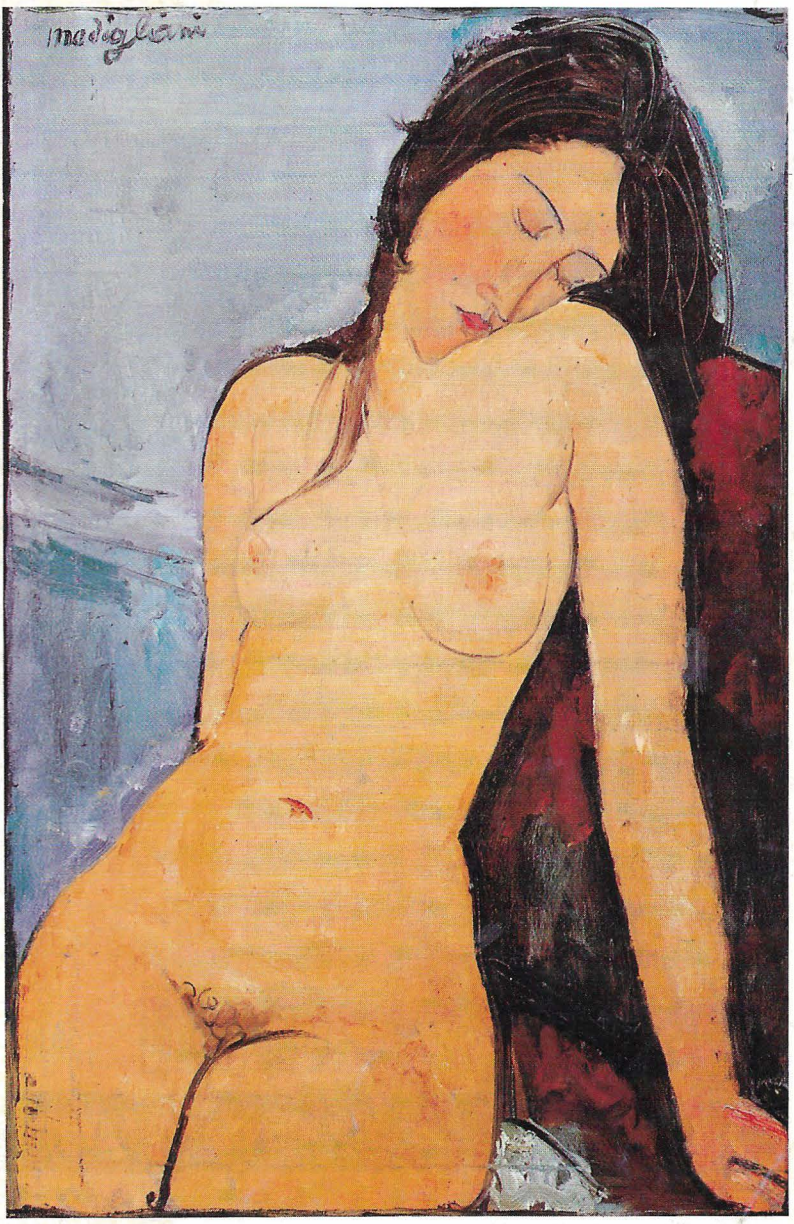
MAYIS 1991 SAYI: 66 4000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM



modigliani

"ŞİİR DÜŞÜNMEK, ŞİİR DUYMAK / *Memet Fuat*
ZAMANIN DIŞINDAKİ ZAMAN / *Vedat Günyol*
RUS FORMALİSTLERİ/ *Demir Özlü*
YAPIT, ELEŞTİRİ VE OKUYUCU / *Mehmet Serdar*
DİL VE DENEYİM / *Roger Fowler*

VladimirVoynoviç

Er İvan Çonkin'in Yaşamı ve Olağanüstü Serüvenleri

roman

Vladimir Voynoviç son dönem Sovyet edebiyatının yetenekli yaramaz çocuklarından biri. 1966'dan bu yana insan haklarının ateşli bir savunucusu olan Voynoviç, Soljenitsin'i desteklediği için 1974'te Yazarlar Birliği'nden çıkarılmış. **Er İvan Çonkin'in Yaşamı ve Olağanüstü Serüvenleri** İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasından kısa bir süre önce Sovyetler Birliği'nin uzak bir bölgesine düşen bir uçağın nöbetçiliğini üstlenen ilginç bir erin başından geçenleri anlatıyor. Er Çonkin'in Aslan Asker Şvayk'ı çağrıştıran tutum ve davranışları Stalin dönemi Rusya'sını bir kara güldürü ustasının bakış açısından görmemizi sağlıyor.

çıktı!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

Oturan Çıplak, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 92x60 cm

Modigliani'nin ilk çıplaklarından olan *Oturan Çıplak* belki de yaptığı bu tür tablolarının en güzellerinden biridir. Yüzdeki ifade keskin ve belirgin olmayan çizgilerle yansıtılmış. Gövde ağırlığının kollara verilişi, vücutla birleşmiş olan boynun yana eğilerek yanağın omuza yaslanışı bir dinginliği deyimliyor. İçe dönük, edilgin bir erotizm.

MELİH CEVDET ANDAY

İsa'nın güncesi

roman

İsa'nın Güncesi yoz bir toplumsal düzenin insanlara yansıyışının ilgi çekici bir belgesidir. İnsanlar arasındaki ilişkilerin yalnızca kuşku kuralına göre yönlendiği bir düzeni irdelerken, yazar, bir baskı yönetiminin saçmalıklarını da sergiliyor.

İsa'nın Güncesi insanoğlunun yüzyıllar boyunca tuttuğu güncesidir. Baskılara karşı aklın, direnişin utkusunu simgeleyen bir günce...

Melih Cevdet Anday (d. 1915, İstanbul) şiirleri, denemeleri, oyunlarıyla olduğu kadar romanlarıyla da geniş bir okur çevresinin sevgisini kazanmış bir yazardır. **İsa'nın Güncesi** yazmış olduğu dört romanın üçüncüsüdür : **Aylaklar** (1965); **Gizli Emir** (1970, TRT Roman Başarı Ödülü); **İsa'nın Güncesi** (1974); **Raziye** (1975).

çıktı!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

Türk Romanına Pegasus Edebiyat Ödülü

(Pegasus Prize)

Bugüne kadar 8 ülkede verilen bu uluslararası ödülü 1991 yılında Türk romanı kazanacak...

Pegasus Edebiyat Ödülü, edebiyat eserleri ender olarak İngilizce'ye çevrilen ülkelerin seçkin yapıtlarını Amerikan okuruna tanıtmak amacıyla 1980 yılında Mobil tarafından konuldu. Ödül, bugüne kadar 8 ülkede verildi: Mısır, Danimarka, Fildişi Sahili, Hollanda, Yeni Zelanda (Maori lisanı ile), Endonezya, Norveç ve Çin. Pegasus Edebiyat Ödülü, 1991'de Türk romancılığının ulaştığı aşamayı yansıtan bir romana verilecek.

Ödül

Yaşayan Türk romancılarının son 10 yıl (1 Ocak 1981-31 Aralık 1990) içinde yayımlanmış yapıtları değerlendirilecektir.

- Ödül paylaştırılmayacaktır.
- Pegasus Edebiyat Ödülü'nün tutarı 7.500.- Amerikan Doları karşılığı Türk Lirasıdır.
- Romancının başarısı Pegasus Madalyası ile belgelenecektir.
- Ödüllendirilen roman İngilizce'ye çevrilecek, Louisiana State University Press (LSU Press) tarafından yayımlanacaktır.
- Romancı, Mobil'in konuğu olarak A.B.D.'nde ağırlanacak, Amerikan sanat ve edebiyat çevrelerine tanıtılacaktır.

Seçici Kurul

(Alfabetik sırayla) Hulki Aktunç/ Necla Aytür/Talat Sait Halman/ Doğan Hızlan/Selim İleri/ Ahmet Oktay/Tahsin Yücel.

Sonuç Duyurusu

Pegasus Edebiyat Ödülü'nü kazanan roman ve yazarı, 15 Kasım 1991 tarihinde açıklanacaktır.

Pegasus Edebiyat Ödülü'nün Türk romanına dünyada yeni okurlar kazandırması dileğiyle...

Mobil

"Sanatı destekler."

ADAM SANAT

Sayı 66, Mayıs 1991

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

"ŞİİR DÜŞÜNMEK, ŞİİR DUYMAK"	5	Memet Fuat
ZAMANIN DIŞINDAKİ ZAMAN	21	Vedat Günyol
SEVGİDEN UZAK	24	Samim Kocagöz
RUS FORMALİSTLERİ	27	Demir Özlü
BİÇEM (ÜSLUP) DEYİNCE	34	Şemsettin Ünlü
YÜCE DORUKLAR-ŞİRİN TEPELER	36	Orhan Barlas
YAPIT, ELEŞTİRİ VE OKUYUCU	42	Mehmet Serdar
DİL VE DENEYİM	46	Roger Fowler
MODIGLIANI'NİN PORTRELERİ	61	
MODIGLIANI'NİN ÇIPLAKLARI	66	
ÇIPLAK AYAKLIYDI GECE	74	Ali Taygun
ŞİİRLİ DEĞNEK	77	küçük İskender

ŞİİR

Can Yücel, 9; Jean-Claude Renard, 16-18; Jean Orizet, 19; Clara Janés, 20; Nurer Uğurlu, 23; Hidayet Karakuş, 30-31; Müslim Çelik, 39; Oğuzhan Akay, 44; Timuçin Özyürekli, 48; Hüseyin Haydar, 51; Turgay Nar, 54; İnci Asena, 57; Ferruh Tunç, 60; küçük İskender, 73; Nuh Ömer Çetinay, 76.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Modigliani, 61-72.

KAPAK

Düzenleyen: Merkez Ajans, **Resim:** Modigliani, Oturan Çıplak, 1916.

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 48.000 TL. Altı aylık 24.000 TL. Yurt dışı 40 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Kapak içi (siyah-beyaz) 1.000.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 800.000 TL, yarım sayfa 400.000 TL, çeyrek sayfa 200.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 75.000 TL. Fiyatı 4000 TL.(KDV'li); Kıbrıs 5.000 TL.

ADAM

ADAM
yeni kitaplar

ER İVAN ÇONKİN'İN YAŞAMI VE OLAĞANÜSTÜ SERÜVENLERİ — roman
Vladimir Voynoviç

İSA'NIN GÜNCESİ — roman
Melih Cevdet Anday

SAĞIRDERE — roman
Kemal Tahir

ALIŞKANLIKLAR DA DEĞİŞİR — şiir
Yannis Ritsos

MASALLAR
Nâzım Hikmet

ÇEVİRİ HİKÂYELER
Nâzım Hikmet

HİKÂYELER
Nâzım Hikmet

ÖLÜ ALBAYIN KIZLARI — öykü
Katherine Mansfield

BİZ ADAM OLMAYIZ — öykü
Aziz Nesin

NASRETTİN HOCA — çocuk
Aziz Nesin

ATEŞLER — şiir-öykü
Raymond Carver

YOKSUL İNSANLAR — öykü
William Saroyan

KEMAL TAHİR'E MAPUSANEDEN MEKTUPLAR Nâzım Hikmet

ÇORAK ÜLKE, DÖRT KUARTET VE BAŞKA ŞİİRLER
T. S. Eliot

ADAM
tekrar basımlar

YAZIM KILAVUZU
Ömer Asım Aksoy başkanlığında...

BÜTÜN ŞİİRLERİ
Orhan Veli

BİR KAPI ÖNÜNDE — şiir
Özdemir Asaf

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — şiir
Özdemir Asaf

Nâzım Hikmet
KAFATASI — oyun
FERHAD İLE ŞİRİN — oyun
YUSUF İLE MENOFİS — oyun
DEMOKLES'İN KILICI — oyun
KADINLARIN İSYANI — oyun
YATAR BURSA KALESİNDE — şiir
MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI — şiir

Aziz Nesin
SORA SORA CENNET BULUNUR — söyleşi
DELİLER BOŞANDI — öykü
İNSANLAR UYANIYOR — öykü
HAVADAN SUDAN — yazılar
İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
ANITI DİKİLEN SİNEK — çocuk

ELSA'YA ŞİİRLER
Louis Aragon

YERÇEKİMLİ KARANFİL — şiir
Edip Cansever

ŞAİRİN SEYİR DEFTERİ — şiir
Edip Cansever

SEKİZİBİYERDE — şiir
Can Yücel

"ŞİİR DÜŞÜNMEK, ŞİİR DUYMAK"

Memet Fuat

Nâzım Hikmet'in bir sözü bu : "Şiir düşünmek, şiir duymak"... Biçimsel şiirleştirme tekniklerini aşan bir şeyi deyimliyor : Düşüncede, duyguda, kısaca, içerikte şiirsellik...

Dış biçim teknikleriyle, ya da iç biçim teknikleriyle, bunların sayısız çeşitlenmeleri, ayrılmaları, birleşmeleriyle şiire ulaşılabildiğini biliyoruz. Hiç de şiirsel olmayan bir içerik, şiirleştirme teknikleriyle, deyiş, ölçü, ahenk, tonlama, ses benzerlikleri, ya da iç biçim sanatlarıyla şiir katına yükseltilebiliyor. Çok beğendiğimiz bir şiire bakıp : "Oysa içeriği hiç de şiirsel değil," dediğimiz oluyor.

Kısacası, "içerikte şiirsellik" diye adlandırdığımız şeyin ötesinde de şiire gidilebiliyor.

Ama bu durum içerikte şiirselliğin önemini azaltmaz. En geniş anlamıyla "şiir", başka bir söyleyişle, şiirleştirme tekniklerini, şiir kalıplarını, sırasında "dil"i aşan "şiir" budur. Bir öyküyü ya da romanı okurken, bir dansçıyı ya da bir filmi izlerken düşüncede, duyguda ulaştığımız mutluluğu deyimlemek için "Şiir gibi!" dediğimizde, buradaki "Şiir" sözcüğünün şiirleştirme teknikleriyle, dış ya da iç, biçimsel şiirleştirme teknikleriyle bir ilgisi yoktur.

Bütün sanatlara ulaşabilen, bütün sanatlarda tadılabilen "şiir" içerikteki şiirselliktir : Düşüncede, duygudaki şiirsellik.

— Başarılı örnekleri üzerinde durularak içerikteki şiirselliğin teknikleri de saptanamaz mı?

— Saptanabilir. Bunlar da bir şiir fabrikasının elektronik tablosu önünde oturan bir uzman soğukkanlılığıyla kullanılabilir. Ama bu, şiir açısından son derece tehlikeli bir yoldur. Çünkü, ulaşılmaz çeşitliliği bir yana, içerikteki şiirsellik, yinelenmeyi hemen açığa vuran özgünlüklerin, inceliklerin ürünüdür, dolayısıyla, yozlaşmaya da çok yatkındır. En bayağı, en düzeysiz şiirleri, içerikteki şiirselliği başka örneklerden aktarmaya çalışan şairlerin, kendi deneyimlerinden yola çıkamayan, daha doğrusu, yaşamdaki şiiri göremeyen şairlerin yazdıkları arasında bulabilirsiniz.

— Arasında bulabilirsiniz... Demek böylelerinin de bütün yazdıkları "bayağı, düzeysiz" olmuyor...

— Olmaz, çünkü içerikteki şiirselliğin yozluğu, başka şiirleştirme teknikleriyle, iç ya da dış biçimsel tekniklerin kullanılışındaki başarılarla örtülebilir.

Salt biçimsel şiirleştirme teknikleriyle, hiçbir düşünce ya da duygu iletmeyen, içerikte şiirsellikten yoksun, ama gerek iç, gerek dış biçimiyle hoşa giden şiirler yazılabilir.

— Yazılabiliyor, hem de hoşa gidiyorsa...

— Günümüzde sanat adına sanat olmayan pek çok şey yapma, yaptıklarıyla ilgi çekme, hoşa gitme olanağı var. Gelişmiş sanatlaştırma teknikleriyle sinemanın neler yapabildiğini her gün sinema salonlarında ya da TV'de izliyoruz. Sanat olandan çok, sanat olmayan üretiliyor.

— Şiirde de biçimsel şiirleştirme tekniklerine bu gözle mi bakıyorsunuz?

— Şiirde biçimsel şiirleştirme teknikleri hiçbir zaman sinemadaki kadar sanattan uzaklaşamaz gibi geliyor insana. Gene de aşağı yukarı benzer şeyler düşünülebilir. Biçimsel şiirleştirme teknikleriyle sağlanacak başarılar, içerikte şiirsellikten yoksunsa, benim gözümde, eksik başarılardır. Başarılı şair, yaşamdaki şiiri görebilen, şiir düşünen, şiir duyan, iç dış biçimsel şiirleştirme teknikleriyle, okura şiirsel bir içeriği aktaran kişidir.

Önceliği kesinlikle içeriğe veriyorum ki bu size yanlış görünebilir. Çünkü güç ulaşılabilen bir düzeydir içeriğin şiirselliği... Birçok sevdiğiniz şairin bu düzeyin altında kaldığını sezerek tedirgin olabilirsiniz...

— Örnekler üzerinde konuşsak...

— Örneklere geçmeden önce, bu işin üstünde neden yeterince durulmadığına değinmek istiyorum.

Şiire genellikle dış biçim sanatlarına özenilerek başlanır. Örnekse ölçülü uyaklı söz söylemekten büyük tat alanlar vardır. Günlük konuşmalarımızdaki sözleri heceye uygular, uyaklar düşürür, bundan çok hoşlanırlar. Gene ahenkli sözler söylemek, tonlamalarla oynamak, ya da bir bakışta görülebilen başka şiirleştirme tekniklerini kullanmak, diyelim, Garip'çiler gibi şaşırtıcı, beklenmedik sözler etmek, insanların kolayca yapabilecekleri işlerdir. İç biçim tekniklerine geçmek oldukça önemli bir aşamadır. Bunu herkes başaramaz. Başaranlar şiire ulaşmış sayılırlar. Dış biçimsel şiirleştirme tekniklerini uygulayarak insanın ortaya şiirsel bir şeyler koyduğuna inanıp şiire bağlanması, iç biçimsel şiirleştirme tekniklerine yönelmesi, giderek ustalaşması, ömrünün sonuna kadar da işin gizinin içerikteki şiirsellikte olduğunu anlamadan, biçimsel yetkinlikler ardında koşması olanaksız değildir. Başarılı örnekleri daha iyi izleyenler ise, bir ilerki aşama olarak, içerikteki şiirselliğe yönelir, başkalarından aktardıkları ortak içerikleri, kalıplaşmış içerik şiirselliklerini kullanmayı bırakıp yaşamdaki şiiri aramaya, şiir düşünmeye, şiir duymaya başlarlar. Şiirin doruk noktası budur. Ama şairler bu doruğa ancak hem dış, hem de iç biçimsel şiirleştirme tekniklerinden geçerek oldukça uzun bir sürede ulaşabilirler.

— Tersi olamaz mı? Şiir düşünüp, şiir duyup sonra biçimsel şiirleştirme tekniklerini öğrenmek gibi...

— Olabileceğini sanmıyorum. Bence, olmaz... Olur da ortaya bir şair çıkmaz... Bakarsınız, karşınızda şiir gibi konuşan bir insan, neyi anlatsa "çingeneyi zurnanın ucunda" görüyor, her sözünde şiirsel düşünceler, duygular kaynıyor, ama değil şiir, tek satır yazı bile yazmıyor, yazamıyor. Yazamaz, çünkü yıllar süren bir şiirleştirme teknikleri çıraklığından geçmemiş, düşündüğü, duyduğu şiiri biçimsel şiirleştirme tekniklerine yükleme alışkanlı-

ğını edinmemiştir.

Ya da diyelim bir öykü yazarı... Herkes yazdıklarının şiir gibi olduğunu söylüyor... Şiir yazabilir mi? Örnekse Halikarnas Balıkçısı için, Sait Faik için, Yaşar Kemal için hep övgüler düzülmüştür bu yolda... Ama şiir düşündüğü, şiir duyduğu, yaşamdaki şiiri gördüğü kesin olan Sait Faik'in yazıp yayımladığı şiirlere başarılı denemez. Çünkü biçimsel şiirleştirme tekniklerinin çilesini çekmemiş, o teknikleri kullanma yolunda bir başarı elde edememiştir.

— Ya Onat Kutlar, Ferit Edgü, Hulki Aktunç?..

— Aşılmaz kurallar koymuyorum. Bu sıraladığınız adların üçü de çok incelikli eleştiri güçleri olan adlar. Edebiyatın hangi türünde ürün verseler yaptıkları işin ortaya çıkarılacak düzeyde olup olmadığını değerlendirebilecek durumdalar. Şiire öyküden önce soyunmuş da olabilirler, birlikte (yayımlamadan) sürdürmüş de, yeni başlamış da; günümüzün iyice belirginleşmiş, sayısız örneği verilmiş, büyük kolaylıklar getirmiş şiirleştirme teknikleri ortasında, böylesine özeleştiri gücü yüksek kişilerin, başarı çizgisinin altında kalmaları olanaksızdır. Sait Faik'in durumu çok başka. O özellikle şiir duyma gücüne yaslanıyordu. Biçimsel şiirleştirme teknikleriyle, ki onun yazdığı günlerde böylesine bir çeşitlilik de yoktu, pek ilgilenmemişti...

— Demek ki şiir düşünmek, şiir duymak yetmiyor...

— Yeter, demedim. Önceliği içerikteki şiirselliğe verdiğimi belirttim yalnızca. Şunu da söylemeliyim : Önceliği biçimsel şiirleştirme tekniklerine verenler, bu tekniklerde yetkinliğe erenler, içerikteki şiirsellikten uzak, içi boş (ya da içi şiirsiz) ürünlerle de başarı elde edebilirler, ama tersi olmaz...

— Öyleyse başarı biçimsel şiirleştirme tekniklerine bağlı...

— Bütün aldatmacalar da bundan doğuyor... Yalnız şiirde değil, bütün sanatlarda böyle... Biçimsel sanatlaştırma teknikleriyle sanat olmayan, sanatın amacından sapmış şeyler, sanat diye yutturulabiliyor.

— Örnekler üzerinde konuşacaktık...

— Evet... Önce, çok açık bir örnek olarak Ataol Behramoğlu'nun 1984 Temmuzunda Paris'de sürgündeyken küçük kızına yazdığı bir şiirini okuyalım :

Bir okul çantası
aldım sana
minik bir çanta
Üstünde bir miki
şirin mi şirin
(Bugünlerde İstanbul'a
gelecek bir dostla
göndermek için)
Sonra çantayı
okşar gibi
tutup kulpundan
(Bıyık altından
gülenlere
aldırmadan)

Seninle el ele
tutuşmuş da
gezermiş gibi
Dolaştım
sokaklarını Paris'in...

Biçimsel şiirleştirme tekniklerinden pek az yararlanan bir şiir bu. Vurgulanmamış uyaklar, öne çıkmayan bir ölçülülük, yumuşak bir tonlama. Şair öncelikle okuru içtenliğinden kuşkuya düşürmemeye önem vermiş. Şiirleştirme tekniklerinden uzak durmaya özen göstermesi bu yüzden. Çünkü şiiri yaşadığı bir olayda, yaşamda yakalamış. Başarısının o olayı süssüz, düpedüz, yaşadığı gibi yansıtabilmesine bağlı olduğunu biliyor. Demek ki burada en belirgin şiirleştirme tekniği süssüzlük, yalınlık. Amaç : İlgiyi olayın özünden uzaklaştırmamak. (Görüldüğü gibi, şair beni olayın yaşandığına inandırmış durumda. Yakaladığı incecik şiirselliğin kurgulanamayacağına, ancak yaşamda oluşabileceğine kesinlikle inanıyorum.) Olay nedir? Memleketinden ayrılmak zorunda kalan bir baba, arkada bıraktığı ilkokul çağındaki kızının özlemiyle sokakta dolaşıyor. Elinde kızına aldığı üstü mikili küçük bir çanta var. Onu bu çantayla görenler bıyık altından gülüyorlar, ama o hiç aldırmadan kızıyla el ele tutuşmuş da gezermiş gibi bir duygulanımla dolaşmasını sürdürüyor. Bu olaydaki şiiri gerçi şairin kimliğinden gelen siyasal bir boyut da çağrışımlarla çoğaltıyor, ama anlatılan olayın şiir katına yükselmek için buna pek gereksinimi yok. Şair son derece şiirsel bir duygu yaşamış, şiiri yaşamda yakalamış.

"Şiir düşünmek, şiir duymak" sözünü daha önce bir başkası söylemiş midir, bilmiyorum, ama Nâzım Hikmet'in bu sözü bir başkasından duymadığına, kendi şiir deneyinden çıkardığına inanmak için, şiirlerine şöyle bir bakmak yeter. Türk şiirinde çok önemli bir biçimsel değişikliğin öncüsü olması, kendi geliştirdiği şiirleştirme tekniklerini çok aşırı uçlara giderek kullanması, bu şairin genellikle şiirsel olmayan içerikleri işlediği izlenimini verebilir. Oysa Nâzım Hikmet her ortamda, her koşulda yaşamdaki şiiri sezmeye çalışmış, şiir düşünmeye, şiir duymaya önem vermiştir.

Ünlü "Bugün Pazar" şiirini okuyalım :

Bugün pazar.
Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.
Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak
bu kadar mavi
bu kadar geniş olduğuna şaşarak
kımıldanmadan durdum.
Sonra saygıyla toprağa oturdum,
dayadım sırtımı duvara.
Bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben...
Bahtiyarım...

Can Yücel

ESATİRÎ ŞİİRLER I

NEŞ'EYE NEŞİDE

Neş'esi bitmiyor yaşamın
Bebeler kedi yavrularıyla oynuyor hâlâ,
Endimion uykudan kalkıyor gerinerek sabah,
Enflasyona karşın,
O Yunanî delikanlı MİT'e yazılmamış bir *mitos* henüz
Ve Faidon, güneş tanrısı Helios'un oğlu
O dipdiri merakından yeryüzüne
İnmek üzre alev saçan faytonuyla,
Dinlemiyor söz, cehenneme döndürecek dünyayı,
Deyus Zeus bir şimşekle hesabını görüyor oğlanın...
Gayrı o fayton arabasıyla ne Yılmaz'ın Adana'sında
Ne de İstanbul'un Göztepe'sinde geziyor kimse!..
Yine de Türkçede fayton lafı kaldı
Zonguldak kömür kuyularının 1000-1500 metre derininde
Zifiri karanlıklar içinde
O kara elmas denen şeyi taşıyan
Vagonlara "fayton" diyorlar

Neş'esi bitmiyor yaşamın

ESATİRÎ ŞİİRLER II

EKMEKLE

Yediğimiz 320 gram ekmek bir kalemde
700 liradan 1000'e fırladı

Bu serbest söyleyişte birtakım biçimsel şiirleştirme teknikleri kullanılmış. İlk bakışta göze çarpan uyakların, sözcük yinelemelerinin ötesinde, daha başka şeyler de aranıp bulunabilir. Ama şiirin başarısı, bu tür şeylerden, biçimsel şiirleştirme tekniklerinden gelmiyor. Şair yaşamdaki bir şiirselliği yakalamış, "tecrit"deki bir adamın ilk olarak güneşe çıkarıldığında duyduklarını, her kaygıdan arınmış bir durumda, toprakla güneşi tadışındaki şiirselliği yansıtmaya çalışmış.

Nâzım Hikmet yaşama öylesine bir şiir aranışı içinde, öylesine şiir düşünmeye, şiir duymaya dönük olarak bakıyor ki, her şeyin şiirini kolaylıkla yakalıyor. Karısından gelen duygusal bir mektubu şöyle döküyor dizelere :

Ben
senden önce ölmek isterim.
Gidenin arkasından gelen
gideni bulacak mı zannediyorsun?
Ben zannetmiyorum bunu.
İyisi mi, beni yaktırırsın,
odanda ocağın üstüne korsun
içinde bir kavanozun.
Kavanoz camdan olsun,
şeffaf, beyaz camdan olsun
ki içinde beni görebilesin...
Fedakârlığımı anlıyorsun :
vazgeçtim toprak olmaktan,
vazgeçtim çiçek olmaktan
senin yanında kalabilmek için.
Ve toz oluyorum
yaşıyorum yanında senin.
Sonra, sen de ölünce
kavanozuma gelirsin.
Ve orda beraber yaşarız
külümün içinde külün,
ta ki bir savruk gelin
yahut vefasız bir torun
bizi ordan atana kadar...
Ama biz
o zamana kadar
o kadar
karışacağız
ki birbirimize,
atıldığımız çöplükte bile zerrelerimiz
yan yana düşecek.
Toprağa beraber dalacağız.
Ve bir gün yabani bir çiçek
bu toprak parçasından nemlenip filizlenirse
sapında muhakkak
iki çiçek açacak :
biri sen
biri de ben.

Bir sevda mektubunun biçimsel şiirleştirme tekniklerinden uzak düpedüz sözleri, bir iki dokunuşla tümce parçaları alt alta getirilerek şiirleştirilmiş. Şaire o kadar az iş düşmüş ki, şiiri imzalarken adına karısının adını da eklemek gereğini duymuş : Piraye Nâzım Hikmet. Bu mektuptaki şiirsellik kesinlikle

biçimsel şiirleştirme tekniklerinden gelmiyor. Duygulardan, düşüncelerden geliyor.

— Sait Faik'ten söz ederken, şiir düşünmek, şiir duymak başarıya yetmez gibi bir görüş belirmişti, burada bir iki dokunuşla, nerdeyse yetti diyebilir miyiz?

— Bir iki dokunuşla da olsa bu sözlerin üstünde bir şiirleştirme ustasının gözleri gezindi : Sözleri dizelere böldü, alt alta istif etti, sözcüklerin dizeler içindeki yerlerine baktı, ortaya çıkan şiiri okudu, sesleri, vurguları dinledi, tona kulak verdi, "Oldu!" dedi. Bunun önemini anlıyorsunuz sanırım. Eleştirinin en yüce noktası...

— Yaratıcılık bir eleştiri türü mü sizce?

— Bunu söylemek yanlış olur, ama yaratıcılıkta çok incelmiş bir öznel eleştirinin önemli bir yeri var. Başka sanatlarda, örnekse mimarlık, tiyatro, sinema gibi sanatlarda nesnel eleştiriden de yararlanılır. Neyse, konuyu dağıtmayalım.

Verdiğimiz örnekler duygu ağırlıklıydı. Şiir düşünmeye yönelik örnekler seçelim biraz da. Gene Nâzım Hikmet'in şiirlerinden parçalar :

Bu dünya soğuyacak,
yıldızların arasında bir yıldız,
hem de en ufacıklarından,
mavi kadifede bir yaldız zerresi yani,
yani, bu koskocaman dünyamız.

Bu dünya soğuyacak günün birinde,
hatta bir buz yığını
yahut ölü bir bulut gibi de değil,
boş bir ceviz gibi yuvarlanacak
zifiri karanlıkta uçsuz bucaksız.

Şimdiden çekilecek acısı bunun,
duyulacak mahzunluğu şimdiden.
Böylesine sevilecek bu dünya
"Yaşadım" diyebilmen için...

Şairin yaşamak üzerine düşündüğü uzunca bir şiirinin son bölümü. Biçimsel şiirleştirme teknikleri kullanılmamış değil, iç biçim sanatlarından da yararlanılmış, ama şiirin başarısı bunlardan gelmiyor. Şairin düşünceleri, düşünüş tarzı şiirsel. Uçsuz bucaksız zifiri karanlıkta boş bir ceviz gibi yuvarlanacak olan, bir gün soğuyacağı kesin olan dünyayı sevişi, insanları bu sevgiye, çektiği acıya, duyduğu mahzunluğa ortak olmaya çağırışı şiirsel.

İçerde gülü bahçeyi düşünmek fena
dağları deryaları düşünmek iyi
durup dinlenmeden okumayı yazmayı
bir de dokumacılığı tavsiye ederim sana

bir de ayna dökmeyi.

Yani içerde on yıl on beş yıl
daha da fazlası hatta
geçirilmez değil
geçirilir
kararmasın yeter ki
sol memenin altındaki cevahir.

Şair "Hapiste Yatacak Olana Bazı Öğütler" adlı şiirini bu dizelerle bitiriyor. Şiir aslında Nâzım Hikmet'in cezaevinde yaşadıklarının bir özeti, nelere, nasıl katlandığının bir dökümü; biçimsel şiirleştirme tekniklerinden yararlanılmış olsa da, başarısını, etkileme gücünü düşüncelerdeki şiirsellikten alıyor.

Daha yakınlara gelelim. Melih Cevdet Anday, "eski şiir-yeni şiir" bölümlemesini yapanların koydukları ölçülere vurulursa yeni şiir çerçevesinde kalır. Şiirin bütün tekniklerini kullanan, ama özellikle iç biçim sanatlarına ağırlık veren bir şairdir. Bilinen sözcüklerle bilinmeyen sözler etmek, dilin anlatım gücüne şiirin anlatım gücünü eklemek amacındadır. Ama yeni şiirin öne çıkardığı şiirleştirme teknikleriyle yazması, Melih Cevdet Anday'ın şiir düşünmesine, şiir duymasına engel olmamıştır. Özellikle düşüncelerde şiiri yakalamak ya da düşünceyi şiir katına yükseltmekte onun yanına konabilecek pek az şair vardır.

"Şaşırtıcı Karşılaşma" adlı şiirini okuyalım :

"Çok eskiden yaşadım bu anı ben"
Dersiniz şaşkınlık içinde.
İlk girdiğiniz bir ev, bir merdiven,
Birden güneş vuran pencere,

Ve tam sırasında tren düdüğü...
İşte böyle gelmişti siz dünyada
Değilken bir gün öğle üstü
Bu renklerle bu sesler bir araya.

Yaşamak anımsamak mıdır yoksa?
Sanmam, biz de bir sestik belki
Birileri için yıllar önceki
Şaşırtıcı karşılaşmada.

Bu şiirde biçimsel şiirleştirme teknikleriyle hiçbir zaman ulaşılamayacak bir şiirsellik var. Bu şiirsellik içerikten, şairin gözlemlediği birtakım gerçekler üzerine düşünüşünden geliyor. Okur kavranması kolay olmayan bu düşünceleri izlemek, anlamak isterken, düşüncenin şiirine, içerikteki şiirselliğe ulaşıyor.

Daha aşırı bir uygulamayı görelim. Melih Cevdet Anday'ın "Yalınayak" adlı şiiri :

Baş yanı okunamamış bu yazının,
Kimin olduğu da belli değil.
Neyse sen söze bak, ses önemli değil.

"... Sonra evde ne buldumsa yedim,
Ekmek, badem, tere.
Yalınayak atlamışım ata,
Sabahın şarabı öylesine çılgındı ki,
İnsanların arasından geçtim gittim
Dörtnala."

Söyleyişteki duruluk, ağırbaşlılık, son derece dengeli bir tonlama, konuşma dilinin arılığında şiire ulaşma... Bütün bunlara, deyişe, istife bakarak bu şiiri biçimsel şiirleştirme tekniklerinin çok ustaca kullanılışına yetkin bir örnek diye değerlendirebiliriz. Ama hepsi o kadar değil. Şair, "Sen söze bak" deyişiyle okuru düşünce katına çekiyor. Baş yanı okunamamış yazının, sese yaslanan bir belirsizlik olmadığının vurgulanması okuru bir anlama çabasına, söylenen sözün öncülüğünde bir düşünce şiirselliğine yönlendiriyor. Şairle birlikte değil, şairin gösterdiği yerde kendi başınıza içerikteki şiirselliği tadıyor, oluşturulmasına katkıda bulunuyorsunuz.

Gene Melih Cevdet Anday'ın başka bir şiiri, adı "Kardeşler" :

İskender'i gören Giula'dan kalmış
Saçma sapan bir hikâye.
Giula şimdi nerde?

"Yalınayak bir dilenci geldi yanıma,
Granikos suyunun kanlı kıyılarında.
— Kesenin yarısını bana ver, dedi,
Hakkımdır benim o para.
— Neden? diye sormuşum dalgınlıkla."

Dalgınlıkla sormuş Giula.

Burada okurdan beklenen katkı çok daha az. Şair genel düşünüşteki saçma sapanlığı bütün sarsılmazlığıyla ortaya vurmak için "saçma sapan" diye nitelediği bir öyküde düşüncenin şiirini yakalamış, okuruna aktarıyor, "dalgınlıkla" sözcüğünü de vurguluyor. Gene biçimsel şiirleştirme teknikleri kullanılmış, ama içerikteki şiirselliği gölgelemeyecek bir tutumlulukla...

Görüyorsunuz, bütün bu örneklerde Melih Cevdet Anday düşünceyi öne alıyor, şiiri düşüncede oluşturduğu ya da yakaladığı gibi, okurlarının da aktarılan şiirselliği düşüncede paylaşmalarını istiyor.

— Eski şiirle yeni şiir, "şiir düşünmek"de birleşiyorlar anlaşılan...

— Yeni şiirin okurunu da şiir düşünmeye zorlaması sanırım aralarındaki en önemli ayrım...

— İçerikteki şiirselliğe ağırlık verildikçe, biçimsel şiir tekniklerinden

uzaklaşıldığı söylenebilir mi?

— Bir oranda... Büsbütün değil...

— Düzyazı şiirlerde?..

— Düzyazı şiirler dış biçim tekniklerinden uzaklaşmadır. Bunu da, genellikle, düşünceler, duygular, yani içerikteki şiirsellik adına değil, iç biçim teknikleri adına yaparlar. İmgeler, benzetmeler, eğretilemeler, belirsizlikler öne çıkar, dış biçimsel şiirleştirme tekniklerinden yararlanılmadan şiire ulaşılır. Ece Ayhan'ın ünlü "Bakışsız Bir Kedi Kara"sını okuyalım :

> Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünç Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze.

Dış biçimsel şiirleştirme teknikleri bırakılmış, ama şiir düşünmek, şiir duymak adına değil, iç biçimsel şiirleştirme teknikleri adına. Bir olayın, bir düşüncenin, bir duygunun şiirselliğine yönelinmiyor; imgeler, benzetmeler, eğretilemeler, en önemlisi de belirsizlikler getiriyor şiiri.

Bütün düzyazı şiirler böyle değildir elbette. Pek çok değişik örnek verilebilir, ama biz gene Ece Ayhan'dan "Dipyazısı" diye andığı, yani "şiir" demediği, *Devlet ve Tabiat*'da yer alan "Ölümün Arkasından Konuşmak" adlı beş sayfalık düzyazının son bölümünü okuyalım :

> Evet, açıl Doğu açıl! Doğu açılsın, Doğu açılacak elbette. Ama yeni bir Akdenizli der ki, hem yeni ayana, hem yeni divanilere, Doğuya daha fazla giden, coğrafya yüzünden, batıya düşer. Tersi de geçerlidir bunun.
>
> İster Hacivat'ın, ister Karagöz'ün olsun, ölü bir altyapıya dayandığı için, birbirinin tersi olmaktan öte, bir anlamı, karşıtların çatışması olmayan bu düşünceler, topraklarda, halkın arasında, bir halife, bir oğul bırakmayacaktır, bırakmıyor. Halk kendi sürecini kendi yaratmak üzere ırmak ağızlarında toplanmaya başlamıştır, deltalarda yatıyor çoluk çocuk. Şairler de şiirlerin denizlere döküldükleri bu yerlerde, ayaktа. Irmaklar tersine akıtıldığı sabah, ayaklar baş olacak, başlar ayak, hangi kaynaklara gidileceğini biliyor halk.
>
> Ancak rûmun şuarası ölümün arkasından konuşur!

Ece Ayhan "Dipyazısı"diye ansa da, bu düzyazının şiirsel olduğu açık. Düşüncelerden, düşüncelerin yansıtılışından gelen bir şiirsellik. İç biçimsel şiirleştirme tekniklerinden de yararlanılmış, ama bunlar şiirsel kıvılcımlar çıkaracak özgünlükte değil. Arada "ayakların baş olması" gibi konuşma diline girmiş, alışılmış, şiir olarak eğretilemeliğini yitirmiş eğretilemeler bile kullanılı-

yor. Ağırlık iç biçimsel tekniklerde denemez, kesinlikle düşüncelerde. Oysa onlar da özgün değil. Özgün olan, düşüncelerin yansıtılışı sanırım. Her neyse, bu düzyazının şiirsel olduğu yadsınamaz...

— Çıkamadınız işin içinden...

— Ötekilerde çıkmış mıydık ki!.. Biz daha baştan, dış biçim, iç biçim, içerik, düşünce, duygu diye ayırırken kendimizi yanılmaya, işin içinden çıkamamaya yargıladık. Bunlar birbirinden ayrılması olanaksız şeyler. Hiçbir şair bunları birbirinden ayırarak şiir yazmaz, böyle bir bölümleme yaparak çalışmaz. Bu tür yaklaşımlar şiiri yok eder, mekanikliğe düşürür.

— Öyleyse...

— Evet...

— Öyleyse niye konuştuk bütün bunları?

— Bu eleştirinin yolu, şiirin ne olduğunu anlamaya çalışanların yolu. Şairler için değil, kendimiz için konuştuk.

— Şiirin ne olduğunu anlamaya çalışmadan, okudukları örnekler üzerinde hiç düşünmeden şiir yazmaya kalkışanlar için olmasın!..

— Hayır, böyle bir aymazlığı kimseye yakıştıramam. □

OKTAY RİFAT

Bütün Şiirleri:

Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler
(Güzelleme / Aşağı Yukarı / Karga ile Tilki / Perçemli Sokak
Âşık Merdiveni)

Elleri Var Özgürlüğün
(Şiirler / Yeni Şiirler)

*

Çobanıl Şiirler
(Bir Cıgara İçimi / Elifli)

*

Denize Doğru Konuşma

*

Dilsiz ve Çıplak

Koca Bir Yaz

ADAM YAYINLARI

Jean-Claude Renard

BİR YAZGILAR KİTABININ SÖZLERİ

SÖZLER I

1
İlkin şunu bil ki
ilk incir ağaçlarında nisan ayının
hiçbir yanlışını kınamaz
ilk incirler donmuş ateşin.

Çünkü ölüler odasında
sönmüş değildir öykü.

2
Anımsa ki karın
yeşil reçinaları vardır.

Uzak tutacaklar seni kurtların ininden,
uzak tutacaklar seni büyücünün çayırlarından,
ki orada bir başka yokluk
kanı pusuda gözetlemektedir.

3
Başının altındaki
o güzel aya,
bir elma ve defne koyar

"denizin beyaz ülkesi"

Daha iyi uyaracak
düşler seni.

4
Pazartesi,
yeni bir makasla kes
tırnaklarını
bir gül ağacının yanında.

Değişecekler
aynalarda.

5
Salı günü,
şenliği bulacaksın
çıplak ayaklarla yürürken adaçayı yaprakları üzerinde
Kuzey'in taşanıtlarına doğru.

Çünkü yalnızca,
sular ve kumlar arasında
"Neredesin? Ne söylüyorsun?"
canlandırabilir ellerindeki koru.

6
Çarşamba günü geç
bir meşenin yarılmış gövdesini.

İşte tam biraz uzakta
beklemektedir çocukluk.

7
Perşembe günü, süt götür bilici kadına
— sonra tarla kuşu ol ona, ceviz ekmeği, tanrının yatağı ol,
yılanları öldüren kertenkele ol.

O zaman, şafakla birlikte, şu "siyah ve kırmızı mürekkep"ten
kibrit olacak gövden

camlar üzerine
vâhiyler yazan kibrit.

8
Bir portakal dik
bir dalın ucuna
ve, cuma günü,
hiçbir şey gömme toprağa.

Üç çay tabağı yeter,
uyursan eğer,
senin semenderleşmene
engel olması için gecenin.

9
Cumartesi günü
topla değerli otları

Ve, içer içmez hemen, varma bir yargıya
— ama ne ağırdan al ne de acele davran,
adaların genç gülüşüne doğru
yolunu değiştir gizemle.

10
Pazar günü gelince
küçük perhiz günlerine dadanan o bir anlık güzel havada
tutunacak bir dal bul kendine,
— görünüvermek için onun yarı saydamlığında
oraya gizlenen o bir anlık güzel havada.

Artık hiçbir şey
ne yakındır ne de uzak.

Sonra birden
derenin sularında,
silinince artık kuşku ve inanç,
bir alabalık gibi ışımaya başlar gerçeklik.

11
Altın yel,

döne döne,

karıştırır duyargalarını
kutsal böceklerin.

Olgunlaştığını gördüğün zaman kırlangıçlar vadisinde nanenin,
toprağı kaz köklere kadar
"başlamanın acı ve sonsuz gizi..."

12
Kuluçkaya yatar her yıldırım
sessizliğin imleriyle boyanır boyanmaz yumurtalar.

İşte tansıklardan böyle öğreneceksin :
hiçliği gizler boşaltırlar.

Çeviren : Özdemir İnce

Jean Orizet

MUTLULUĞUN GÖKTAŞI

Yağmurda ıslanan bir elmadan
bir Karaib güneşi yaratırsın,
bir güneş, duvarın beyazında ezilmiş

Ve yolcu kadın, kum niyetine
et diye dişler bu güneşi

Okyanusla tıkabasa dolar evinin otları
kavanozlarına geri döner baharatlar

Kilise, utku, kutsal eşyalar odası :
tehlikeli bir yolun döşeme taşları

Ama yanındadır çocukların
eski bir çatı korur seni
ve sis suya ulaşınca
aynı anılar yeniden canlanır
ılık anıları bir tropik ülkenin

Mutluluğun göktaşı

DÜŞ KAVGALARI

Hızlandırmak geceyi
kazanmak için düş kavgalarını

Değişiyor dünyanın düzeni
kömüre karışıyor kan
sarkıtların delik deşik ettiği mağaralarda.
Asetilen lambasının ışığında
çiziliyor kampçının duvar resmi

Toza dönüşüyor kara yosunu
ve göğüs kafesi oluyor köknar ağacı
duvarlara.

Hızını azaltıyor dalgıç
kayıp giderken yeryüzünün çağları arasında
mutlu olacak yaşarsa eğer dibe varınca
böyle düşerken dikine kendisiyle birlikte

Çeviren : Özdemir İnce

Clara Janés

DAĞLARCA'NIN BİR ŞİİRİ ÜZERİNE

Ata biniyor düş
ürküp kaçıyor atlar
bulutların yükseklerinde;
bir güneş mızrağı yol gösteriyor onlara
geçiyorlar göndermesiz bir boşluktan
açık olasılıkların bulunduğu bir kaosa doğru.
Bir kez daha girecek olursa
ışığın ırmağına bu dörtnala koşu
tamamlarsa çemberi,
bütün ufuk ikinci bitirecek yarışı
gözlerinde sonsuz esrikliğin
kumulların yavaşladığı
birden başı tutan attan sonra.

Çeviren : Ülker İnce

JEAN-CLAUDE RENARD

1922 yılında Toulon'da doğdu. Sekiz yaşında Paris'e geldi. Edebiyat öğrenimi gördü. İlk şiiri *Juan*'ı 23 yaşında yayımladı. 1947'den itibaren yayınevlerinde yayın yönetmeni olarak çalıştı.

Francis-Jammes, Katolik Yazın Büyük Ödülü, Sainte-Beuve, Altın Arslan, Max-Jacob ve Guillaume-Apollinaire ödüllerini aldı. Yapıtlarının tümüne Fransız Akademisi, Société des gens de lettres ödülleri verildi. 1989 yılında Paris Kenti Şiir Büyük Ödülü'nü aldı. Şiirleri birçok dile çevrildi.

1976 yılında Montréal Üniversitesi'nde adına "Fonds Jean-Claude Renard" kuruldu.

Şiir ve yazın üzerine kuramsal kitapları da olan şair *Mallarmé Akademisi* üyesi.

JEAN ORIZET

1937 yılında Marsilya'da doğdu. Bir süre gazetecilik yaptıktan sonra *Poésie 1* dergisini ve *Cherche-Midi* yayınevlerini kurdu.

Mallarmé Akademisi ve Fransız PEN Kulüp'ün genel sekreteri, Paris Kenti Şiir Evi'nin sanat danışmanı.

Mallarmé, Max-Pol Fouchet, Max Jacob, Roger Kowalski, Lamartine, Paris Kenti Şiir Büyük Ödülü ve Uluslararası Eleştirmenler Birliği ödüllerinin seçici kurul üyesi.

Dünyanın birçok ülkelerinde ve üniversitelerinde konferanslar verdi. Şiirleri yirmi kadar dile çevrildi.

Figaro Magazine ve *Revue des Deux Mondes* dergilerinde şiir üzerine yazılar yazıyor.

CLARA JANÉS

1940 yılında Barselona'da doğdu. Edebiyat ve tarih öğrenimi gördü. Öğrenimini Oxford, Tours, Grenoble ve Perugia'da sürdürdü.

1983 yılında *Vivir* (Yaşamak) adlı kitabıyla Barselona Kenti Şiir Ödülü'nü aldı.

Şiirleri İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Çekçe, Hollandaca, Macarca, Yunanca, Makedonca, Urduca, Arapça ve Türkçeye (Ülkü Tamer) çevrildi.

Yahya Kemal, F. H. Dağlarca, İlhan Berk ve Ülkü Tamer'in şiirlerini İspanyolcaya çevirdi.

GÜNE DOĞARKEN : III

Vedat Günyol

(Nisan 1991 Başları)

Zamanın Dışındaki Zaman

Geçenlerde bir sabah yataktan kalkıp, uyku sersemliğiyle sendeleye sendeleye lavaboya seyirttim yüzüme su çırpmaya. Soğuk su etkisini gösterdi, yarı yarıya açıldım. Başımı kaldırıp aynaya bakacak oldum. Ne göreyim? Babam karşımda, bana bakıyor, seksen yaşının görece diriliğinde. Neye uğradığımı bilemez oluyorum. Şaşkınlığımı şaşkınlıkla karşılıyor. Hafif sırıtıyorum, gülümsüyor. Dudaklarımı büzüyorum. O da büzüyor. Sonunda anlıyorum. Yetmişleri arkada bırakmış, seksenlerin eşiğine basmıştım. Biliyordum, insan her on yılda bir yüz değiştiriyordu. Her on yılda bir aynalar başka başka konuşuyordu. Odisseus Elitis şöyle diyor bir dizesinde, bana seslenir gibi :

"Ben bugün dünkü ben değilim."

Hiç kimse, dünkü kimse değildir, olamaz da. On yıldır alışageldiğim yüzüm gitmiş, bir başka yüz almıştı yerini. Ayna karşısında, zamanın dışında bir zamanı yaşıyordum. Bir düşten uyanmış, Hugo'nun dediği gibi, düşün öbür yakasına atlamıştım, düşle gerçeğin, birbirine kenetli, birbirinden ayırdedilmez insafsızlığı içine. Artık, yoktu çaresi, bu yeni yüzümü taşıyacağım taşıyabildiğim sürece, ona alışmaya, bir çeşit arsızlığa vurarak, alışmaya çalışarak.

Bir iki haftadır, zamanın dışındaki bir zamanı yakalamaya çalışıyorum, yaman gazeteci ve düşünür Sabiha Zekeriya Sertel'in (1895-1968) *Resimli Ay, Sevimli Ay,* ve *Resimli Perşembe* adlı dergilerde çıkan yazılarında. Paris'te yaşayan Yıldız Sertel, annesinin, yukarıda adı geçen dergilerde yayımlanan yazılarını toparlayarak kitaplaştırmak istiyor. İyi de ediyor. Çünkü, 1924'ten başlayarak 1950'ye kadarki zaman diliminde, bilime saygılı, laikliğe vurgun, saf aklın ışığında naziliğe, emperyalizme, faşizme veryansın eden bu aydın kadınımızı, aydınlığa susamış gençlerimizin okumasında büyük yararlar olduğuna inanıyorum.

Sabiha Sertel'in yukarıda adı geçen dergilerde Arapça harflerle yayımlanmış olan yazılarının birkaçını Latin harflerine aktarıyorum şu son günlerde. Yazıların büyük bölümü kadın hakları konusunda odaklanıyor. Ama bunun

yanında, çeşitli konularda, göz açıcı, bilgi yüklü yazılar yer alıyor. Bunlardan Latin harflerine aktardığım yazıların başlıklarını dikkatinize sunmak istiyorum. Başlıklar şöyle : *Fikre Hürmet Etmeyi Bilmelidir; İçtimâi Ümran Nasıl Teessüs Eder?; Biz Neye İnanırız?; Şarkla Olan Son Rabıtamızı Kestik; Çocukları Kurtaralım; Garp Medeniyeti Şark Medeniyetlerini Niçin Yendi?; Ailede Demokrasi; Niçin Hâlâ Babıâli Lisanı Kullanıyoruz; Anadolu'da Kadın, Ailede Demokrasi; Feminizm Bir İlim Olarak Var mıdır?.....*

Bu güzel yazılar içinde, özellikle birisi ilgimi çekti : *Fikre Hürmet Etmeyi Bilmelidir* adlı yazı. Yıl 1926. Hüseyin Cahit, *Sevimli Ay*'da Latin harflerinin yazı dilimize büyük rahatlık getireceğini savunmuş, ardından Mustafa Şekip (Tunç) de onu desteklemiş. Şaşılacak şey. Hiç kimse, bu iki düşünümüze saldırıp hakaret etmemiş. Sabiha Sertel, bunun, fikir yaşamımız için sevinilesi bir tutum olduğunu söylüyor ve ardından şu bilgiyi veriyor ve şöyle diyor : "Şekip Beyi lisanımız hakkında vaki olan beyanatından dolayı tehcil edenlere (cahillikle suçlayanlara) şunu hatırlatmak isteriz ki, vaktiyle Fransız âlimi Charles Richet (1850-1935 : 1913'te Nobel Ödülü almıştır) Fransız milletinin tereddisine (gerilemesine) bir çare olmak üzere Afrika'da yaşayan ve zindegisini (zindeliğini) muhafaza eden iptidaî insanların kanıyla aşılanmasını tavsiye etmişti. Fakat Fransız âlimi bu fikrinden dolayı ne tahkir, ne de techil edilmişti."

Bu satırları okuyunca, birden aklıma, Abdullah Cevdet düştü. O Abdullah Cevdet ki, yıllarca didine çırpına çıkardığı *İçtihat* dergisinde laikliği savunmuş, ayrıca Türk soyunu çöküntüden kurtarmak için Macaristan'dan damızlık erkek getirmeyi önermiş ve bu yüzden hakaretlere uğramıştı.

Fikre hürmet etmek, fikre tahammül göstermek, hiç kuşku yok, demokrasinin yurdu Batıya özgü bir erdemdir. Bu erdemin bizde de kök salması en içten dileğimizdir.

***

Geçen gün, Metin Gümrükçü dostumdan aldığım haftalık mektup, Stanislav Lec'in özdeyişleriyle doluydu. Bunlardan birkaçını size sunmak istiyorum. Daha önce Metin'den söz edeyim size. Gümrükçü ile ben Taksim Atatürk Erkek (şimdilerde karma oldu, erkekliği kalmadı) Lisesinde tanıştım. Metin benim öğrencim değildi. Ama, zamanla ben onun sınıf dışı öğretmeni, o benim öğrencim; sonra o benim öğretmenim ben onun öğrencisi oldum, tüm öbür öğrencilerim gibi. Metin'le ben aşağı yukarı aynı dönemde liseden mezun olduk, ben öğretmen olarak (emekliye ayrılıp), o da kapağı üniversiteye atarak.

Şimdi, size onun okuyup da, benimle paylaşmadan edemediği özdeyişlerden birkaçını sunuyorum :

— Çıkış kapısı, aynı zamanda giriş kapısıdır genellikle.

— Günah, vaizlerin ve ahlakçıların esin perisi.

— Ona ikiyüzlü diyorlardı. O da bu yüzden onlara sadece kıçını gösterdi.

— Eylem düşünceyi geçti. Bir de gerçekten geçerse vay halimize.

— Ölmesi, yaşamış olduğunun kanıtı değil kesinlikle.

— Sıfırın ve hiçliğin gücü öylesine büyüktür ki, hiçbir şey zarar vermez onlara.

Nurer Uğurlu

YAĞMUR

Rüzgârsız bir geceden
Sesin geliyor sandım
Senden başka olmayan
Bir baharı bekledim

Nasıl söylerim size
Her mevsim biraz uzak
Erguvanlı bir bahçe
Mor salkımlı bir konak

Bütün kır çiçeklerin
Kokusunu özledim
O nisan yağmurunun
Dudaklarından öptüm

NİSAN

Bir ilkbahar akşamı
Benden dinle bana sor
Rüzgârın seviştiği
Bir yaprağın sesini

O yaprak bu rüzgârın
Çok eski bir öyküsü
Biri kalbimdi benim
Biri aşkın adresi

Bir aşk için söylenen
Bilirsin o sözleri
Korkum bu ayrılıktan
Ah şu nisan günleri

— Kendi iktidarsızlığımız, tıpkı başkalarının iktidarı gibi tehlikelidir.
— Cehennemde sırma takan, cennette apolet ister.
— İnsanların kafasına fırlatılan taşlar ne zaman haykıracak?
— Uluyun! Kendinizi birkaç milyon yıl genç hissedeceksiniz. □

SEVGİDEN UZAK

Samim Kocagöz

Yunus Emre'den Nâzım Hikmet'e neredeyse yedi yüz yıl şairlerimiz, insan sevgisinden, kardeşlikten söz etmişlerdir. Farsça yazan ama nedense Türk şairi sayılan Mevlânâ da, ırk, din ayırt etmeden insanlığı, insanlığa çağırmış, "Kim olursan ol, gel," demiştir. Daha yedi yüz yıl önce Yunus'un Tanrıya sığınarak sevgiye çağırdığı insanların arasından kendisine karşı çıkanlar olmuş; Yunus, "Derviş Yunus bu sözü/Eğri büğrü söyleme/Seni sıgaya çeker/Bir Molla Kasım gelür" demek zorunda kalmıştır.

Yüzyıllar boyunca, her zaman, her devirde, hemen her yerde Molla Kasım'lar *zuhur* etmiştir, etmektedir. Bunlar, tutucu mollalar kılığında ortalığa çıktıkları gibi, politikacılar, yöneticiler kılığına da girmişlerdir. Nâzım, istediği denli çağrı yapsın, "Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür/Ve bir orman gibi kardeşçesine..." desin, aldıran, kulak asan olmamıştır. İnsanlar, önce inadına ormanları kesmeye, yok etmeye başlamış, bu eylem yüzyılımızda bir orman yok etme eylemine dönüşmüştür; dünyayı havasız, oksijensiz bırakmacasına... İngiltere'deki fabrikaların Norveç'teki ormanları yok ettiğini biliyor musunuz? Halil Kocagöz'ün dizelerini anımsıyorum; "Dünyalı" şiirinde diyor ki : "Esenlik kaplayacak bir gün/Elbet herkesin özünü/İçimizde o eksik olmayan rüzgâr,/Estikçe saracak yeryüzünü/Pazular ezilecek anlamlardan./O zaman,/ Ne sur, ne sınır, ne de sır.../O zaman ver elini görünmeyenler,/Ver elini yakın kıyılar./Kes Rio-de-Janeiro'ya/Bir öğrenci bileti!/O zaman,/Ne damgalı, ne sırmalı, ne esir.../Dünya ılık.../Ne trahom, ne de incehastalık./Güneş güneş şehirlerde,/Defne dalı bayrağımız dalgalandığı zaman./O zaman,/En yüksek yerde..." Bütün Şiirleri, 2. cilt, s. 289, Sanat-Koop Yayınları.

Bu şiiri okurken bir ara gözümün önüne Brezilya'nın Amazon ormanları geldi. Bu ormanlarda ağaçlar, Nâzım'ın dediği gibi "tek ve hür" ve "kardeşçesine" yaşamıyor artık. Dünya kıyamet koparıyor ama dinleyen kim! O uçsuz bucaksız, dünyanın ciğeri denilen Amazon Nehrinin dört bir yanını kaplayan ormanları kesiyorlarmış, *tahrip* ediyorlarmış son haberlere göre... Gök deliniyormuş — ozon tabakası — kimin umrunda!.. İnsanlar her şeyden önce yaşadıkları dünyayı sevmiyorlar. Çıkar uğruna, birbirlerini yok etme inadı için Dünya'dan vazgeçiyorlar. Benden sonrası... Ben dümenime bakarım... Senden bana ne? Bana vızgelir insanlar...

Dünyayı, dünyalıları bir yana bırakalım, yurdumuz insanlarına bir bakalım : Ormanları yok eden insanlar gibi, bir yandan ağaç dikme — toplu halde — gayreti içindeyken, öte yandan caddelerimize yeni dikilen ağaçların sıraya keyf için tepelerini bir bir kırıyoruz büyümesinler diye... 1950'den sonra bir kuşak türedi, terbiyesizlik, eğitimsizlik — ya da yanlış terbiye ve eğitim — paçalarından akıyor. Çocuklarımızla, gençlerimizle ne aileler, ne de okullar yeterince ilgileniyor. Öylesine ileri gidiyorlar ki otobüslerin koltuklarını lime lime kesmecesine... Cebinde üç kuruş gören adam, kendince Türkiye'yi yönetiyor! Ne diyeceksiniz, "Balık baştan kokar..." diye bir sözümüz vardır. Vardır ya yurdumuzun denizlerinde de balık kalmadı... Balıklar şu sıra karaya vurdu, yönetici oldu; başa geçince de balıklar, toptan kokuştu...

Böylesine yanlış eğitim, terbiye olamaz. Kitabın yasaklandığı, düşün özgürlüğünün olmadığı bir ülkede daha ne olsun istersiniz? Çarpık bir politika ile ceplerini dolduran yüz kişiyi, milyonlarca yurttaş aç bi ilaç gözü yaşlı seyrediyor. Gençlerin bir bölüğü üniversitelerde dernek bile kuramazken, bir bölüğü çaresizlikten ağaçlar büyümesin diyerekten dallarını kırıyor, sokak lambalarını kırıyor; ulus malı araçları kırıyor döküyor. Ulusça şöyle bir doğrulup da, "Ne oluyoruz yahu!" diyemiyoruz. KÖŞE DÖNME EYLEMİNE KOŞULLANDIRILMIŞIZ... Namık Kemal'in, "Ölürsem görmeden millette ümmit ettiğim feyzi/Yazılsın sengi kabrimde vatan mahzun ben mahzun!" dizeleri hâlâ geçerli.

Şairler, yazarlar, yüzyıllarca insanlara insan sevgisini aşılamak için çırpınmışlar, insanların eşitliği için çaba harcamışlar. Nedense iki kişi olarak kimse kimseyi sevmemiş, kendinden başka; kimse kendi yakınlarını bile kendisine eşit saymamış; eşit saymayınca da aşağılık duygusuna kapılmış. Örnekse, iş yine şairlere, yazarlara düşmüş, Osmanlı İmparatorluğu'nun iyice çöküş yıllarında — 1900'lerde — Osmanlı aydınları Avrupa'ya karşı hayranlıktan öte bir aşağılık duygusuna, Avrupalıyı üstün görme hastalığına kapılmış. Bu aydınları yüreklendirmek, uyarmak için usta öykücümüz Ömer Seyfettin, "Pembe İncili Kaftan", "Diyet", "Topuz" gibi öyküler yazmıştır. Faydası olmuş mu bilmem ama, Mustafa Kemal Paşa, Kurtuluş Savaşını kazanıp, Türkiye Cumhuriyeti'ni kurunca Türk aydınları uyanmış, silkinmiştir. Cumhuriyet'in otuz yılı Türk insanının, Türk aydınının kişilikli yılları olmuştur. Ta ki 1950'lerde Amerikan hayranlığına kapılana dek. Bu kez şairlerle, yazarlarla birlikte bilimcilerin çoğunluğu da direniyor ama şimdilik söz geçiremiyorlar. Bir zamanlar Ziya Gökalp'lerin, Ömer Seyfettin'lerin direnmesi gibi. Ne var ki yine bu kez Osmanlı İmparatorluğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin çökmesi söz konusu değildir. Eninde sonunda seçimler yapılacak, Amerikan hayranlığı ile hastalanmış yöneticiler gidecektir. Mustafa Kemal Paşa, Kurtuluş Savaşı'nı, emperyalist, sömürgeci, o yılların dünya hakimi Avrupalılara karşı kazandığı sırada, Hindistan da kurtuluş için İngilizlerle becelleşiyordu. Kurtuluş öncülerinden Nehru, anılarında, "Biz, Mustafa Kemal, emperyalist İngilizleri, bütün düşmanlarını yendiği sırada, Gandi ile birlikte mapustaydık. Utkuyu öğrenince hapishaneyi çiçeklerle, bayraklarla süsledik. Bayram yaptık..." der. (Nehru'nun bu sözleri aklımda kalmış. Size sayfasını yazmak isterdim. Ne yazık ki kitabı kitaplığımda bulamadım. Yoksa bu anıları bir yerlerde mi okudum? Anımsıyamıyorum.)

Yazımın başında dünyayı bir yana bırakıp kendimize bakalım gibisine bir söz ettim ama "İngiliz emperyalizmi" deyince, ister istemez "Bugünün emperyalizmi" ortaya çıkıyor; ve de şu sıra hemen akla Amerika geliyor : XIX. yüzyılın baş sömürgecisi İngilizlerdi; XX. yüzyılda dünyanın hemen hemen yarısından fazla yerlerinde egemenlik kuran, dünyayı Güney Amerika'sından Filipinler'ine dek cebine koyan, geri kalan ulusları da — Amerikancıları — sömüren Amerika Birleşik Devletleri'dir. Canının istediği gibi, çıkarının gerektiği gibi, dünyayı — İngiltere, Fransa ve Almanya da dahil — yönetmektedir. Birleşmiş Milletler emrindedir. Avrupalıların ve kendisinin sevgili evlatları Yunanistan'a, İsrail'e gözü gibi bakmakta, koruyuculuklarını yapmaktadır. İsrail, Filistin'lilerin yerini yurdunu elinden almıştır, Arapların üstüne üstüne gitmektedir. Ama bütün bunlar Amerika'nın umurunda değildir. Amerika'daki Yahudiler sanki ABD yurttaşı değil de, İsrail'de oturan, İsrail denli kalabalık bir kavimdir. Amerika'nın zenginliklerini ellerinde tutmaktadırlar ve bütün güçleriyle İsrail'i desteklerler. İlle de İsrailliler Filistinlileri yerinden yurdundan kovacaklardır. Buraya Yahudiler yerleşecektir. Çünkü beş bin yıl önce bu topraklarda Hazreti Musa yaşamıştır...

Buna karşılık ABD, arkasına yetmiş iki buçuk milleti alıp — zaten ABD'nin emrindeler — KUVEYT'in üstüne en son icat silahlarla çullanmıştır, bu toprakların petrolü uğruna; ötede İsrailliler Filistinlileri yurtlarından kovadursun, öldüredursun... Hani adalet? Hani eşitlik? Hani insan sevgisi? Elinden gelse — ki gelmiştir — Irak halkını benzin döküp Saddam'ı ile birlikte yakacak.

Saddam hunhar, Saddam cani, Saddam diktatör, Saddam halkını eziyor. Petrol parası ile yurdunu imar, halkını mutlu edecek yerde, Saddam petrol parasını silaha yatırdı deniyor. Peki, Saddam'ın suçu var da — Hocanın fıkrası gibi — silah satanların hiç mi suçu yok?

Benim bir kuşkum daha var : Saddam Hüseyin, bilinçli olarak bunca direnmeyi Amerika Birleşik Devletleri sömürgeciliğine karşı yapmış olamaz mı? Mustafa Kemal Paşa'dan esinlenerek, "Ya İstiklal, ya Ölüm!" demiş olamaz mı? Henüz ulus olma bilincine pek varamayan Orta Doğu Araplarına, ulus olma bilinci aşılamak gibi bir isteği yok mu? Filistinlilerin yıllardır süren özgürlük savaşından da esinlenmiş olabilir. Petrolünü ona buna kaptırmak istememek hakkı değil miydi? Bu olayların özet yorumu Bedri Koraman'ın "Milliyet" gazetesinde (1 Mart 1991) çıkan, birinci sayfadaki bir karikatüründe vardı : Sömürgeci ulusların şapkalarını giymiş AKBABALAR, Saddam Hüseyin'i yere yatırmış, YİYORLARDI... Bunca uygarlığa karşın insanlar, hâlâ ilkel, hâlâ sevgiden uzak... □

HALİM ŞEFİK

Otopsi

ADAM YAYINLARI

RUS FORMALİSTLERİ

Demir Özlü

Çağdaş yazınsal eleştirinin, özellikle de dilbilimle anlambilime (sémantique) yaslanan, yazına ilişkin araştırmalarla yeni eleştirinin kaynağında yer alan *Rus Formalistleri*'nin (isterseniz biz 'Rus Biçimcileri' diyelim) metinlerini Batı Avrupa'ya tanıtan Tzvetan Todorov'dur.

Fransa'da CNRS'de (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi) çalışan bilim ve yazın adamı Tzvetan Todorov'u, ben *Poétique de la prose* (Düzyazının Poetikası-Anlatı Üzerine Yeni Araştırmalar) yapıtı yoluyla tanımaktaydım. Yazarın, edebiyat araştırmalarına ilişkin birçok yapıtı arasında "Fantastik Edebiyata Giriş" (*Introduction à la littérature Fantastique*) ile Oswald Ducrot'yla birlikte düzenlediği "Dilsel Bilimler Ansiklopedik Sözlüğü" de (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage) var.

Rus Biçimcileri, edebiyat araştırıcısı, dilbilimci, eleştirmen, kuramcı olarak, daha sonra da belirteceğim gibi, Rusya'da 1915-30 yılları arasında *Moskova Dilbilim Çevresi* adlandırmasıyla etkinlik gösterdiler. Araştırmalarının temel eğilimleri, oradan *Prag Dilbilim Çevresi*'ne (1926) atladı; günümüzde de Batıda etkinliklerini sürdüren, genişleyip yayılan araştırmaların çekirdeği oldu. Konuyla ilgilenenler Rus Biçimcileri'nin çalışmalarında, çağdaş yapısal dilbilimin ve günümüz yazın eleştirisinin kaynağını bulgulamaktadırlar.

Rus Biçimcileri'nin metinlerini toplayan, düzene koyan ve Fransız diline çeviren (ünlü dilbilimci Roman Jakobson'un metin seçimine katkısıyla) Tzvetan Todorov. Yapıt, Fransa'da *Tel Quel* dergisi çevresinde gösterilen yazınsal etkinlik döneminde — 1966 yılında — Paris'de Seuil Yayınevi'nce yayımlanmış (collection 'Tel Quel'). Roman Jakobson'un önsözünün yer aldığı yapıt : "Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri" (*Théorie de la littérature-Textes des Formalistes russes*) adını taşıyor.

Yapıtın başında 'Poetika Sanatının Bilimine Doğru' adını taşıyan önsözünde Roman Jakobson şöyle diyor : "Sanatlarda ve bilimlerde genç deneycilerin dönemiydi bu. 1914-15 kışında Bilimler Akademisi'nin desteğinde, bazı öğrenciler *Moskova Dilbilim Çevresi*'ni kurdular. Ünlü dilbilimci Şakhmatov'un desteği, O. Brik'in başı çekmesiyle. İlk yayınları da, ortak bir yayındır : 'Şiir Dilinin Kuramı Üzerine' (Petrograd, 1916)."

Çağdaş yazınsal eleştirimizin, özellikle de edebiyat tarihçiliğimizin, çağdaş kuramsal düşüncelerden ışıltılar taşıyan sınırlı örnekleri yanında, yaşadığı çok derin bunalımı gözlemleyen birisi olarak, bu çok önemli yapıtın Türkçeye çevrilmesini dileyerek, kısa bir tanıtılmasını yapmak istiyorum. Todorov'un düzenlediği yapıt, Batı Avrupa'nın başka kanallardan beslenerek geliştirdiği, ardından da kaynağını bulguladığı bir konuda ilk, belki de en önemli yapıttır.[2]

***

Rus Biçimcileri, yüzyılımızın başında, on beş yıl boyunca edebiyat kuramı, başka sanatlar, bunların birbirleriyle ilişkileri, eşzamansal (synchronique) ve ardzamansal (diachronique) dilbilim... üzerinde çalışmışlar. Şiirde *Fütürist* akımın etkili olduğu dönem bu. Aralarında ünlü şair Mayakovski, Pasternak, Mandelstam, Asseiev, dilbilimci, düşünür, yazın eleştirmeni Roman Jakobson da var. Genç yazarlar, genç bilim adamları, öğrenciler çevresi bu çevre.

Todorov'un Rus Biçimcileri'nden yaptığı seçme, kendisinin de belirttiği gibi, Rus dili ve yazını üzerine derinlemesine bilgi vermeyi amaçlayan bir seçme değil. Seçme, daha çok, ilk planda "düzyazı kuramı" ile ilgili yazıların en önemlilerini, ikinci planda da çeviri güçlükleri taşıyan şiir sorunlarını ele almış. Çünkü Todorov'un belirttiğine göre, Rus dilinin sesbilimsel dizgesi, bu dili bilmeyen okuyucular için, metinlerin anlaşılmasında büyük güçlükler yaratıyor.

Ayrıca, kuramsal sorunlar üzerindeki yazılar seçilirken, onların somut çözümlemelerle örnekler getirenlerinin alınması yolu tutulmuş. Aksi halde okuyucu, olgulardan ve bilimsel uygulamalardan ayrı düşmüş soyut bir öğretiyle karşılaştığını sanacaktı. Öte yandan Todorov, Biçimciler'in çalışmalarının, her şeyden önce görgüye dayanan (emprique) çalışmalar olduğunu, onların açık seçik kuramsal bilgiyi bazen elden kaçıran soyut sonuçlara da ulaştıklarını belirtiyor. Yapıtın ilk bölümünde 'yazınsal çalışmalar', ikinci bölümünde 'yazın üzerine çalışmalar' yer almış. Kitapta yer alan çalışmalarla onların alındıkları kaynaklar şunlar :

Birinci Bölüm :

Biçimsel Yöntem'in Kuramı (La théorie de la 'méthode formelle' *B. Eikhenbaum*, Literatura, Teorija, kritika, polemika'dan, Leningrad, 1927)

Süreç Olarak Sanat (L'art comme procédé, *V. Şuklovski*, O teorri prozy, Moskova, 1929)

Sanatsal Gerçekçilik (Du réalisme artistique, *R. Jakobson*, ilk olarak *Cerven* dergisinde Çekçe çevirisi yayımlanmış, 1921; daha sonra : Readings in Russian Poetics'de, 1962)

Anlatımbilimin Amaçları (Des tâches de la stylistique, *V. V. Vinogradrov*, Russkaja rec., 1923)

Yapı Nosyonu (La notion de construction, *J. Tinyanov*, Problema stixotvornoga jazyka, Leningrad, 1924)

Yazınsal Evrim (De l'évolution littéraire, *J. Tinyanov*, Arxaisty i novatory, Leningrad, 1929)

Yazınsal ve Dilbilimsel İncelemelerin Sorunları (Les problèmes des études littéraires et linguistiques, *J. Tinyanov-R. Jakobson,* Novyj Lef, 1928)

İkinci Bölüm :

Ritm ve Sözdizimi (Rythme et syntaxe, *O. Brik*, parçalar, Novyj Lef, 1927)

Şiirler Üzerine (Sur les vers, *B. Tomaçevski,* O stixe, Leningrad, 1929)

Hikâye ve Romanın Kuruluşu (La constuction de la nouvelle et du roman, *V. Şuklovski,* O teorii prozy, Moskova, 1929)

Düzyazı Kuramı Üzerine (Sur la théorie de la prose, *B. Eikhenbaum,* Literatura, Teorija, kritika, polemika, Leningrad, 1927)

Gogol'ün 'Kaput'u Nasıl Yapıldı (Comment est fait 'Le Manteau' de Gogol, *B. Eikhenbaum,* Litteratura..., Leningrad, 1927)

Fantastik Öykülerin Oluşumları (Les formations des contes fantastiques, *V. Propp,* Vremennik Ot dela Slovesny Is kusstu, IV, 1928)[3]

Temaya Değgin (Thématique, *B. Tomaçevski,* Teorija literatura, 'Poetika' adlı yapıtından bir parça, Leningrad, 1925)

***

Şiir ve düzyazı olarak yazınsal yapıt üzerine Rus Biçimcileri'nin çalışmaları, Rusya'da yenilikçi bir sanat akımının Fütürizm'in (futurisme/ gelecekçilik) doğduğu döneme rastlamakta. Bu tarihsel bir arada oluş, daha o dönemde Eikhenbaum tarafından belirtilmektedir : *"Biçimsel yöntem ve gelecekçilik tarihsel bir bağla birbirlerine bağlı bulunmaktadırlar."* Biçimcilerin çalışmalarındaki genel amaç şöyle belirlenebilir sanırım : ister şiir olsun, ister düzyazı, yazınsal yapıta 'yazınsal' nitelikler kazandıran şeyler nelerdir? Bunları bilimsel olarak araştırmak ve ortaya çıkarmak. Yazınsal yapıtın dili üzerinde çalışmak, onu ayrıştırarak, dizgesel bir yazınbilim kurmak. "Biçimcilerin araştırdıkları, yazınsal incelemelerde yöntem sorunu değildir, fakat bizzat *yazın,* inceleme nesnesi olarak ele alınmıştır" (Eikhenbaum, 'Biçimsel Yöntemin Kuramı'). "Yazınbilimin nesnesi edebiyat değildir, fakat *'yazınsallık*'tır (literaturnost), yani verilmiş bir yapıtı, yazınsal yapıt yapan nedir? Onun incelenmesi" (Roman Jakobson, Modern Rus Şiiri, taslak : 1, Prag, 1921, s. 11).

O dönemde Jakobson şu düşünceleri de öne sürüyordu : "Bugüne değin edebiyat tarihçiliği (ya da araştırmacılığı) her işe yaramaktaydı : özel yaşamların doyurulmasına, ruhbilime, siyasete, felsefeye (karşılıklar veriyordu). İçinde her şeyi barındıran bir şeydi. Onun içinde barınan bütün nesnelerin her birinin ayrı bir bilimi (felsefe tarihini, kültür tarihini, ruhbilimi...) ilgilendirdiği unutulmuştu. Yazınsal olgulara ikinci planda önem veriliyordu. İşte Biçimciler, yazınsalı ön-plana alacaklar, yapıtın yazınsal niteliklerini inceleyeceklerdir.

Kuramlarının temellerini, o dönemin yaygın akımı simgeci (symboliste) hareketle çatışarak atan biçimciler, onları estetik ve felsefeye ilişkin öznelciliklerinden ayırmak, yazınsal olguların bilimsel incelemesine yaklaştırmak istiyorlardı. Bu yüzden, sonradan öğelerini ortaya çıkardıkları en genel kavramlar olarak "düzyazı dili"/"şiir dili" kavramları üzerinde durdular. Simgecilerin şiir =imge biçiminde formülleştirdikleri anlayışlarını eleştiriyorlar, şiirin dilini çözümlüyorlar ve bu dili *ritm, sesler, sözdizimi...* gibi

Hidayet Karakuş

AMCAM
AMCAM

amcam selek adam güzel adam
yüreğini bırakır gülerken
insanın avcuna
bildirmez kimseye gittiği yolları
evdeki kaşık düşmanı hep pusuda
onun kalbine karşı
oysa aşkını ihale etmiştir çoktan
cebindeki taşerona

gem almaz soluğu
boşaldı bir gün maviliklere
aşkla boyandı gökyüzü
altılı ganyana yazılı kalbi
atlarla koşardı hep
müzehher'in gülüşüyle ütülediği
güllü mendil hep ağzında
titrerdi koklarken kökünden yüreği
mendilden tüten buharla

evdeki hırçın geçimsiz
durmadan tüketir amcamın şarkılarını

---

yapıbilgisel (morphologique) öğelere ayırıyorlar, bunu yaparken de, *gelecekçi* şiirin "ussal olanı aşan" (transrationelle) niteliğinden yararlanıyorlardı. Çünkü fütürizm, bu çeşitten bir dil yaratma eğilimindeydi : *zaumnyj* (transrationelle) bir şiir dili : yani seslerin anlamı canlandırdığı (ilettiği) bir şiir dili, sözcüklerin değil!

Biçimcilere göre, şiirsel dil, sadece imgelerin dili; şiirdeki seslerse, sadece dış-uyumun öğeleri değillerdi. *Sesler,* bizzat kendilerinde de özerk bir anlam taşıyorlardı. Sadece imge (image), simge (symbole) şiirsel dille, günlük düzyazı dilini ayıran şeyler değillerdi. "Şiir dili, düzyazısal dilden kuruluşunun niteliğiyle ayırdedilir. Sesbilgisel (acoustique) görünüşüyle, eklemlenmesiyle, anlambilimsel görünüşleriyle. Bazense ayırdedici olan kuruluş değildir, sözcüklerin uyarlanışıdır, onların düzenlenmesidir..." (Şuklovski)

Rus Biçimcileri, kültür tarihini özgün yorumlayışları, yazınsal türlerin oluşma süreçlerini ortaya çıkarmaları, yazınsal dillerin biçimlenmesinde —

körük gibi doldurup avurtlarını
gittiği yollara okur üfler
gizli çapkının ardından
namaz vakitleri

öteki tırmanırdı bir dağı bıkmadan
köşe-bucak ustasıydı
gizlerdi müzehhir'i göklerden bile
güllerin hatmilerin merdiveninde
dinlenirdi gözlerine bakarak onun

ömrünü yatırdı ansızın toprak banka
sırdaş hesaptan bir fotoğraf düştü
mendil açıldı sonuna dek
sonuna dek düşman evdeki
düşman seviye

gizli resim aldı başını
yeni sevdalara gitti

selek amcam güzel amcam
gördü bunu bakakaldı bin pişman
omuzlarda giderken
geride yengeler ağıtlar gibi
anıtlar gibi ayakta

---

tarihe dönük — bulgularının ötesinde, geniş bir biçimde, yazınsal dilin dilbilimsel nitelikleri üzerinde duruyorlar : sözdizimsel, sözlüğe ilişkin, anlambilimsel, sesbilimsel... nitelikler üzerinde. Yazınsal yapıtta biçim/öz (içerik) ayrımına karşı çıkan da onlar. 'Biçim bir bardaksa, içerik bu bardağa doldurulan şaraptır' anlayışını eleştirerek, biçimin sadece bir *zarf* olmadığını vurguluyor, tersine, biçimin bir içeriği, dinamik-somut bir bölünmezliği olduğunu yazıyorlardı.

Fantastik öykülerin yapısını araştırıyorlar; romanda, romansal simgenin ya da roman kahramanının oluşma sürecini inceliyorlar; anlatı biçimlerinin tarihsel ve güncel tipolojisini ortaya çıkarıyorlardı.

Yazın araştırmasına, yazınsal eleştiri alanına getirdikleri kavramların, sonradan çağdaş yazınsal eleştiride yaygınlaşarak süren temel kavramlar haline geldiği, yazınsal yapıtın estetik niteliklerini ortaya çıkarmakta kullandıkları yöntemlerin, XX. yüzyılda gelişen yapısal dilbilimin, imbilimin, bunlara yakın

çalışma alanlarının ana-yöntemlerinin kaynağı olduğu kolayca gözlemlenebiliyor. Todorov'un seçmesinde, genellikle, yazın kuramına ilişkin parçalar seçilmişse de, Rus Biçimcileri'nin bütün sanatsal oluşumlara eğildikleri, sanatın genel anlamını araştırdıkları, bu yazılardan da yer yer anlaşılabiliyor.

Boris Eikhenbaum, 1925 yılında, çalışma alanlarını şu biçimde çerçeveliyordu :

"1. Gündelik dille şiirsel dilin ayrılığı, işlevlerinin farklılığı ve şiirsel dille heyecansal dilin farklılığı (Roman Jakobson) üzerinde durduk. Gündelik dilde kullanılan biçimlerden, söylevsel söylemin yazınsal dile yakınlığını, ama işlevlerinin ayrılığını ortaya çıkardık. Retoriğe duyulan gereksinmeyi belirttik.

"2. Yeni bir kavrayışla, genel olarak *biçim* kavramından yola çıkarak *sürece* (procédé), oradan da *işlev* (fonction) kavramına vardık.[4]

"3. Şiirsel ritmi, şiirin birliği içinde kurucu bir etken olarak ele alarak, dilbilimsel, yani sözdizimsel, sözlüksel, anlambilimsel nitelikler taşıyan söylemin özel bir biçimi olarak şiir, anlayışına vardık.

"4. (Roman ve hikâyede) *yapı olarak konu* kavramından hareketle *gerekçelendirme* (motivation) *olarak gereç* kavramını bulguladık; böylece, gereci, yapıya katılan bir öğe olarak göz önüne aldık.

"5. Çeşitli gereçler üzerine, sürecin özdeşliğini yerleştirme ve yöntemi işlevlerine ayırma işleminden yola çıkarak, biçimlerin evrimi sonucuna vardık."

***

Roman Jakobson, 1920 yılında Sovyetler'den ayrılarak Prag'a gelmişti. Kendisini, daha sonra, başka dilbilimcilerle birlikte, *Prag Dilbilim Çevresi* içinde göreceğiz : 1926. Mayakovski kendisini öldürdü. Mandelstam sürgüne gitti. Tomaçevski ise Rusya'da kaldı. Jakobson çeşitli bilim çevreleri içinde, çağdaş dilbilimle insan bilimlerine katkılarını sürdürdü, bir kurucu olarak çalıştı.

Rus Biçimcileri'nin araştırmaları, Sovyetler'de, giderek artan bir baskı ortamında tepki yarattı. Biçimciler "karanlıkçılık"la suçlanacaklardır. (Onca yeni ve dinamik olan avant-garde resim akımlarının söndürülmesi gibi.) Zaten onlara "formalistler" adını verenler de karşıt düşüncelerde olanlardır. Artık *stalinizm* hazırlanıyordu.

Jakobson, 1965 yılında şu değerlendirmeyi yapacaktır : "Bütün bu kindar davranışların üzücü kalıntılarına karşın, bugün, '20'li yılların Sovyet estetiğinin ve dilbiliminin hakiki kazançlarının yaratıcı atılımını hatırlayan, yeniden yorumlayan, geliştiren yeni bir eğilim' gözlemleniyor. (Bu yeni atılım) dilbilimin ve anlambilimin güncel akımlarıyla onları karşılaştırıyor, bugünün anlayış dizgesi içinde bütünlüyor." (Théorie de la littérature, önsöz)

"Biçimcilik" kavramının, çoğu kez, yazınsal alanda da, toplumsal alanda da, sert eleştirilerde kullanılan bir kavram olduğunu biliyoruz. Fakat, 20'li yıllarda kendilerine Rus Biçimcileri denilen genç bilim adamlarının ortaya koydukları ürünleri, dar anlamda bir biçimcilik olarak görmenin kökten yanlış bir düşünce olacağı kolayca farkediliyor. Onlar toplumbilimsel-düşünsel çözümlemelere alışkın siyasal bir gelenekten sonra (XIX. yy Rus eleştirisi,

Bielinski, Çerniçevski...vb.) edebiyat yapıtına *yazınsal* nitelikler veren öğeleri 'içerik' düşüncesinin ötesinde aradıkları için 'biçimci' olarak adlandırılmışlardı. Çalışma alanlarında anlambilimle, estetikle, sözcüğü imlediği şey ve bütün sesbilimsel öğeleriyle kavrayan dilbilimle karşılaşıyorlar, 'yazınsallık nedir?' sorusunun bilimsel karşılığını arıyorlar, bir yazınbilim kurmaya girişiyorlardı. Kendilerini 'skolastik biçimcilik' dedikleri akademik seçmecilikten yaratıcı bir coşkuyla ayırıyorlardı. Yazınsal değeri, biçimci düşüncenin ötesinde, tüm estetik yapısıyla kavramak istiyorlar, böylece, sanatsal yaratışın doğasını ortaya çıkaran bulgularıyla, büyük ölçülerde, çağları içinde yaratışın yollarını açıyorlardı. Yaşanan baskılı dönemlere karşın, bu çalışmaların Sovyetler'de de, bütün bütüne ortadan kalkmamış olduğunu söyleyebiliriz.

O dönemde J. Tinyanov ile R. Jakobson şöyle yazıyorlardı : "Kendimizi, sadece olguların bir kataloğunu düzenlemekten başka bir şey yapmayan, çözümlemenin yerine terminoloji sıralamalarını koyan akademik seçmecilikten ve skolastik biçimcilikten ayırmak; yazınsal ve dilbilimsel bilimi, küçük öyküleri dizgeleştiren bir bilim olmaktan çıkarmak gerekiyor."

Öte yandan, örneğin "şiir dilinin, konuşma diliyle birleştiği ve ayrıldığı yerleri anlamak gerekir" diyerek, yazınsal yaratıyı, beslendiği canlı hayat damarlarının dışına taşırıp gizemselleştirmiyorlardı. Fantastik öyküler üzerine, Puşkin ya da Tolstoy üzerine yazarken de böyleydi bu. Yazınsal yapıtın gereçleri arasında diyaleklerle, folklor verileriyle, erotik halk yazınıyla da ilgilenen, kültür tarihinin özgün verileriyle zenginleşmiş bir yaratıcı ve bilimsel açılımdan elbette beklenemezdi böyle bir kopuş. Çünkü yazar, sırf kendi ruhsal labirentlerini yazsa bile, belli bir çağda, belli bir gerçekliğin içinde oluşmuş labirentler değil midir bunlar?□

(1) Osip Brik : Lili Brik'in kocası, döneminin en etkili bilim adamı ve aydınlarından biriydi.

(2) Rus Formalistleri'nden 1977-78 yıllarında Ankara'da yayımlanan *Yazı* dergisi çevresinde söz edildi. Daha sonra, bu yazıda sözünü ettiğim kitapla karşılaşan Fethi Naci'dir. Fethi Naci ile Cemal Süreya'nın *Gösteri* dergisinde yayımlanan günlüklerinden anlaşıldığına göre, Naci, bu çok önemli kitabın çevirisini, Gerçek Yayınevi'nce yayımlanmak üzere, Cemal Süreya'dan rica etti. Fakat öyle sanıyorum ki Süreya, bu gerçekten çok güç olan çeviriyi tamamlayamadı. Formalistler üzerine ayrıca bakınız : *Fethi Naci,* Gücünü Yitiren Edebiyat, Eleştiri Günlüğü 1986-1990, ss.135, 136, vd.

(3) Vladimir Propp'un önemli kitabı *Morphologie du conte* (Öykünün — masalın — Biçimbilimi/Morfologija skazki) sanırım Türkçe'ye çevrildi. Ama, ne yazık ki, ben henüz bu çeviriyi göremedim.

(4) *Procédé* sözcüğünü *süreç* olarak, *fonction* sözcüğünü de *işlev* olarak çevirdim. Türkçe'de alışageldiğimiz gibi. Fakat bu kavramların Rus Biçimcileri'nde çok zengin bir anlam-çevreleri olduğu anlaşılıyor. Bizim ise bu kavramları hemen hemen, bilginin şu ya da bu alanında, hiç işlememiş olduğumuz düşünülebilir. Onlardaki *motivation* kavramı da böyle. Formalistler'den yaptığı metin çevirileri sırasında, bir yerde Todorov, 'Metnin burdan sonrası, Batı dillerinde çevrilemez; çünkü Rusça'da ses düzeni başkadır,' diyerek çeviriyi bırakıyor ki, onun bu bilgece jestine saygı duymamak imkânsız.

Not : *Théorie de la littérature*'ü ben 1981-82 kışında Stockholm'da Kraliyet Kütüphanesi'nde okudum. O sırada aldığım notlardan oluşan bu yazı, çeşitli nedenlerle, bugüne kadar, Türkiye'de yayımlanamadı.

BİÇEM (ÜSLUP) DEYİNCE

Şemsettin Ünlü

Kimi yazarların sözcük seçimleri, tümce yapıları, düşünce dizgeleri, imgelemeleri özgündür. Adlarını görmesek de bu yazarları yazılarından tanırız. Biçem dediğimiz bu öğe, yazarın kendi yolunda kendini aşma sürecini de içeriyorsa bir yetkinliktir; özge bir tad, özge bir güzelliktir.

Sanatçı yapıtını oluştururken kişiliğinden gelen eğilimlerini yeğler. Bu yüzden biçem, kişiliğin yapıta yansımasıdır da belki. Yazar, dilin sınırsız sayılabilecek olanaklarını zorlar; kurulu olanı, bilineni, tadına varılmış olanı aşar; yeni tadlar, güzellikler bulur, getirir. Dilin düşünceyi, düşüncenin dili büyütüp çoğalttığı gibi, biçemin de hem dili hem düşünceyi büyütüp çoğalttığı söylenebilir.

Bir basamak daha... Toplumun kişiliği (kültürü), sanatçının yapıtlarına yansıyan bir başka öğedir... Öyle olmalıdır. Evrensellik, ulusallık, kişisellik uyumluca yapıtın yapısına karılmışsa, bunlar, kişinin kişiliğinden, özümsediği kültürden, evrensel değerlerden aktarılıp karılmıştır. *Suç ve Ceza*, elbet dünya yazınının önemli yapıtlarından biridir, ama Rus romanı, sonra da Dostoyevski' nin romanıdır. Romanda Dostoyevski'nin biçemi, Rus toplumunun yaşam birikimi, evrensel değerler iç içedir... Böyle bakınca *Hamlet*, bir İngiliz oyunu, kanımca ondan da çok, bir Shakespeare oyunudur; başkaca dillere çevrildiğinde; dili değişir de; İngiliz kültüründen, Shakespeare'in biçeminden gelen öğeler kalır.

Biçemin bir başka boyutu, evrensellik içinde bir zaman kesitini içermesidir; işte on altıncı yüzyıl, on sekizinci yüzyıl... yirminci yüzyıl yapıtı gibi... Ancak bu zamanlılık, olsa olsa kültürün biçeme yansımasından gelen bir eskimedir. Biçemin, kişisellikten bir de evrensellikten gelen öğelerinin zamanla eskiyeceğini, tadını, güzelliğini yitireceğini hiç sanmıyorum. Kültür, insanların içinde yaşadıkları ortak düşünce ile ortak yaşam biçimini tanımlar; ekonomik, yerel özellikleri vardır; toplumsal, politik gereksinimleri karşılayacak örgütlenmeyi içerir... Sanat, bilim, buluşlar, düşün, din kültürün içindedir. Bunların hiçbiri de durağan değildir. Biçemin kültür öğelerinin zamanla eskimesi ondandır.

Sanatın hangi dalında gönüllü olursa olsun, çok sürmez, bulduğu, bellediği kalıplar sanatçıya dar gelir. Kanımca, Dağlarca'nın "sığmazlık" dediği

insanoğlunun bu devingen dürtüsü, sanatçının biçeminde somutlaşır. Dağlarca, "Bir Dergideki İlk Konuşma"[1] adlı şiirinde şöyle diyor :

— Bu yapıtınız neden alabildiğine —
Çok özgür
Çok değişik
Çok siz
Sesi alabildiğine
Bakışı alabildiğine
Elleri ayakları alabildiğine
Başı evren yuvarlağıyla büyüyüp gitmektedir alabildiğine

— Bu yapıtım sınırsız konusunu giyinmiştir çünkü
Sığmazlıkla — alabildiğine

Gerçekçilik, özdekçilik, doğalcılık, düşselcilik, ülkücülük... anımsaması, sıralanması daha da uzun bu yapılanmaların, şeyin zıttıyla sürekli bir çatışma içinde olduğu evrende, sanatçının seçiminden çok arayışının bir sonucu olduğunu düşünüyorum. Kavram olarak biçem, bu yapılanmaların (ekollerin) dışında, üstündedir. Biçem sanatın kalıplarını, önyargılarını zorlar, zorlamalıdır... Sanatçının kendisi için, kendi oluşturduğu bir ölçüt sayılsa da.□

(1) Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Uzaklarla Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği)*, Adam Yayınları, 1990, s.230

MEMET FUAT
Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi

CEVAT ÇAPAN
Çağdaş Yunan Şiiri Antolojisi
Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi
Çağdaş Amerikan Şiiri Antolojisi

CAN YÜCEL
Her Boydan
(Dünya Şiirinden Seçmeler)

ADAM YAYINLARI

YÜCE DORUKLAR - ŞİRİN TEPELER

Orhan Barlas

Ran'ı gördüm, çıkarken bir söz anımsadım, André Gide'in olabilir : "İnsan-soyu tarıma en verimli topraklardan başlamadı, işlenmesi en kolay topraklardan başladı. Taşlık, sarp kayalık yerler, sazlıklar, bataklıklar yüzlerce yıl ekilmeyi bekledi, oysa asıl verimli olanlar bunlardı. Sanat da öyle. İlkin en verimli konular değil, işlenmesi en kolay konular ele alındı... yiğitlik, arkadaşlık, özveri, yurt sevgisi, ana sevgisi, kin, yazgı gibi... çok daha verimli konuların ele alınmasına, şunun şurasında yüz yıl oldu olacak..."

Ran, ilk izlenimle sanki bu görüşü yanıtlıyor. Bir bilinmez geçmişte yaşamış soylular, bunların göz kamaştıran yaşantıları, söylence ile gerçek arasında olaylar, yüce duygular, düşünceler, davranışlar... Ölümle yaşam arasında kılpayı gidip gelen ulular. Böyle yaşamayı onlar mı seçmiş, yoksa onlara Tanrılar mı vermiş? Her şey uzaklarda, sizin çok ötenizde olup bitiyor. Üzülmüyor, acı çekenlere acımıyor, korkmuyor, hatta bunca kan ve şiddeti izlerken irkilmiyorsunuz... düşünüyor, arada bir de gülüyorsunuz. Zaten bu gülümsemenin kaynağı da düşünce... yani düşündüğünüz için gülüyorsunuz. Buna göre Kurosawa sinemasının temelinde göstermeci tiyatro mu var? Biraz öyle, biraz değil.

Kurosawa nelerden esinlenmiş, etkilenmiş? Bunları çoktan öğrendik. Söylenceler, koçaklamalar, tragedya, Shakespeare, *Ran*'a özgü olmak üzere de, Kral Lear... Sanıyorum gene eksik kaldı. Elbette her üstün yetenekli, belirgin "kişiliği" olan sanatçı gibi, Kurosawa için de açıklama sonuna kadar "eksik" kalacaktır. Gene de çemberi biraz daha daraltmaya çalışalım : Yönetmen Shakespeare'i, Dostoyevski'yi, John Ford'u severmiş (Sinema 75). Sonra ister istemez Nietzsche akla geliyor. Bütün bunlar, belki başka etkenler de, biraz vardır, biraz yoktur, daha doğrusu "bir yere kadar" vardır. Kurosawa bunları ele almış, iyice özümsemiş, sonra da kendine özgü bir harman yapmıştır.

Kurosawa gibi sanatçılara olsa olsa kişisel yakınlık ya da tepki gösterilebilir. Bunlar yadsınamaz, küçük görülemez. İsteyen göklere çıkarır, onlara "usta" der, büyük "dahi" sayar... başkalarının Kurosawa'yı küçük görme hakkı olmasa bile "uzak kalma" hakkı vardır. Ben bunların içindeyim. Kurosawa'yı oluşturan parçaların tümünü ele alamayız. Biri üzerinde duralım : Bana kalırsa ne *Ran*, ne de Kurosawa'nın görebildiğim öbür yapıtları

katıntısız tragedya sayılamazlar, tragedya'dan fazladırlar, önemli eklemeler içerirler... Bu yüzden de "başka"dırlar.

Ran'da bizi çekip çeviren Tanrılar'ın varlığı pek duyumsanmaz; kaçınılmaz alınyazısı üstümüze üstümüze gelmez. Şaşkın, alık, tutkulu, gözü dönmüş kahramanlar yığınla yanlış yaparlar. Çıkmazlara sapıp, kapana kıstırılırlar, yaptıklarının cezasını çeker, "ettiklerini bulurlar". *Ran*'da dram'ın dişe dokunur payı var. Çağımızda birçok yetenekli sanatçı duru tragedya yapmayı denedi, emekleri boşa gitti. Kurosawa'nın usta, kurnaz sanatçı olduğu anlaşılıyor, kendini boşlukta kalmaktan korumasını bilmiş.

Kurosawa "*Ran*'ın *Kral Lear* ile ilgisi yok," dermiş; belki bu ilginin devede kulak olduğunu söylemek istemiştir. Bence, çok "ilgisi" var, *Kral Lear*'i yoğurup değiştirerek yinelemek de kusur sayılmaz. Bilmem neden böyle demiş? Şuraya varmak istiyorum : *Ran*'ın içine girebilmek, derinlerine dalmak için *Kral Lear*'i de sevmek gerek... Kendi payıma bu ünlü tragedyayı okurken de, oyun olarak izlerken de hep "uzak kaldım". Çok çarpıcı başlayan, sonra gitgide tıkanan bir öykü etkisi bıraktı bende... Filmin başlarında küçük kız yerine küçük oğul Saburo bizlere bir tutam umut verdi. Derken dünya evine girdi, bizleri de, filmdeki yakınlarını da yüz üstü bıraktı, gitti. Acaba Kurosawa'nın bir gün eli değer de Hidetora'nın Oğlu'nu çeker mi?

Ran'ın beğenip tuttuğum kişisi Kaede. Her yerinden "öç alma" fışkıran bu ilginç kadına "kötü insan" demeye dilim varmıyor. *Kral Lear*'de "kadın Hamlet". Sarah Bernhardt'tan bu yana üstün yetenekli her kadın oyuncunun bir kez de Hamlet denediği söylenir. Kaede denemiyor, yaşıyor. İnce ince düşünen, kararsız, ikircikli Prince Hamlet'in yerine, dirençli, akıllı, ne istediğini çok iyi bilen, bunu da sabırla uygulayan Princess Kaede...

Ran'daki kalabalık sahneler, savaşa ayrılmış bölümler çok övgü almış. Kurosawa ressammış. Her dörtgeni titiz ressam yaklaşımı ile hazırlamış. Olabilir. Filmi bu görüşü, övgüleri bile bile izledim. Gene de dar açılı, az insanla çekilmiş sahneleri daha çok sevdim, daha iyi anladım. İki bin beş yüz figüran, iki yüz elli at, beş yüz kukla, özel olarak bilmem filme ne katıyorlar? Bir sahici kale yapmışlar, bunu da yakmışlar. Bu bölüm yönetmene 1.4 milyon dolara patlamış... yazık olmuş. İki dolarlık maket yaksalar gene bu kapıya çıkardı. Bir yeri daha anlayamıyorum. Kurosawa'nın yetkinciliği ile ayrıntı düşkünlüğü arasında "bağ" kurulmasını. Bunlar bazen çakışabilirler, ama her zaman bir arada etkili olamazlar. Örneğin, 16. yüzyıl Japon giysilerini "oldukları gibi" yapmak için çuvalla para harcamak, bu amaçla aylar, haftalar geçirmek başkadır, bir tek bulutlu gökyüzü çekimi için beş altı gün kamera başında beklemek başkadır. Elinde kör değneği ile kale öreninde dolaşan delikanlı görüntüsü bir işlev görür, iki saniyelik bulut da bir işlev görür. Üç beş yüz yıllık giysideki nakışın, süsün gerçekliği Etnografya Müzelerinde anlamlı olabilir. Bizler neleri, nasıl anlayarak, nerelere varacağız? Bunlarla yönetmen Kurosawa'nın nerelere varmak istediğini nerden öğrenebileceğiz? Yönetmen nerelere varmak istiyor?

Ran'ı ya da *Kagemusha*'yı çevirdiği günlerde idi. Kurosawa'ya sordular : "Filmin demeci, bildirisi nedir?" Yanıt: "Filmin demeci, bildirisi filan yok. Zaten bir bildirim olsa, film yapmaya kalkışmam, elime bir pankart alır, üzerine bildiriyi yazar, sokaklara düşerim..."

Bana kalırsa yeri düştüğü için söylenmiş sözler... Kurosawa'nın bal gibi bildirisi var. Bunu anlayan anlar. Kurosawa da bunu pekâlâ bilir.

***

Sahte Cennete Veda'nın bitişi, nerdeyse tıpatıp *40 Metre Kare Almanya*'nın bitişine benziyor. *40 Metre Kare*'de kadın yapacağını yapar, merdivenlerden iner, giriş kapısından dış dünyaya — yani Almanya'ya — bakar. Öbüründe gene kadın, Cezaevinden çıkar dış dünyaya — yani Almanya'ya — bakar. Işıklar yanar.

Sahte Cennet'ten çıkarken yanımdakine, "Ne dersin," dedim, "acaba yönetmende kapalı yer hastalığı, Claustrophobie mi var?" Bunu biraz şaka diye söyledimse, biraz da yönetmen Başer'i övmek için söylemiştim. Belki Tevfik Başer'de kapalı yer korkusu vardır. Olsa bile yönetmen bu yanını çok etkili, olumlu, başarılı bir yönde kullanmıştır. Çünkü tümü ile kapalı yerde geçen iki film yapmıştır, bunların ikisi de, sözcüğün gerçek anlamı ile iyi filmlerdir. İlginçtir, ben dar yerde geçen dört Türk filmi görmüşüm, bunların dördü de kalbur üstünde kalan, seçkin yapıtlar : Ökten'in *Yoksul*'u, Sabuncu' nun *Zengin Mutfağı*, sonra da Başer'in iki filmi. "Kadim mantık" ile acaba, İzlenimcilerin gittiği yolun tersinde gidip sinemamızı kırdan, sokaktan alıp yeniden içeriye mi tıkamamız gerekir?

Kurosawa'yı anlayabilmek için yalan yanlış yol taşları saptamaya çalıştık. Bu yolu Başer için de deneyelim. Yönetmen iki filminde de kendini "kapalı yerle" sınırlamaya kalkışmış, bunu söyledik. Bunların ikisi de Alamancıdır. İkisinde de çekilmez yük haline gelmiş "evlilik" vardır. İkisinde de "kadın" anlatılır. İkisinde de "suç" vardır. Birinde suç başta işlenmiştir, ötekinde öykü bağlanırken işlenir. Birinde "ceza biter", öbüründe "başlayacaktır". *Sahte Cennet*'te Almanya olgusu somuttur, gerçektir. Cezaevi ölçüsünde olsa da Almanlarla birlikte yaşanır. Öbüründe karabasan gibi dışarda kalır. Ama gene de bir umuttur. Çünkü "cehennem" içerdedir. *40 Metre Kare*'de, ister sahte olsun, ister sahici, cennet Almanya'dır. Şöyle de diyebiliriz : Cennet Almanya' dan başka yerde aranmaz. Çünkü ele geçmez.

Yönetmen Başer'in yer alışını ilginç buluyorum. İlginç ve gerçekçi. Alamancı, büyük çoğunlukla, geri dönmek umudu ve düşü ile "Gavur içine" gitmiştir. Çoluk çocuk, birinci, ikinci, üçüncü kuşak, sılaya dönemez. Tarla, arsa satılır, bunların da parası yaban ellere gider.

Alman mı, Türk mü, ne olursa olun işte o kocayı öldüren Elif'i dışarda iki bela bekler. Kocanın yakınları öçlerini alacak, onu sağ çıkarmayacaklar. Öbür "korku" bana fazla teknik ve güncel gözüktü. Almanya'da suç işleyen, yargılanıp hüküm giyen ve cezasını çeken "suçlunun" Türkiye'de silbaştan yargılanması konusu öteden beri tartışılan, bir ölçüde de güncelliğini koruyan bir sorun. Konu biraz fazlaca deşildiği için, içimden, "Acaba bu televizyon filmi olarak mı yapıldı?" diye geçti. Ne olacak yani, bu konuda bir yasa çıkarsa "Elif'lerin" dramı bitecek, her şey sütliman mı olacak? *Sahte Cennete Veda*'da Elif'in içerdeki Alman arkadaşları ile ilişkileri çok akıllıca verilmiş. İşkenceci, karanlık, baskılı hapishane öykülerinin artık cılkı çıktı. Böyle şeyler olmasa da salt "hapislik" gene kötüdür, insanın özgürlüğünü almak yeteri kadar cezadır.

Müslim Çelik

HAYRİYE YİTİK ÜLKE

Gitti, yitik bir ülke Hayriye
sınırları belli koku olur mu bilmiyorum
Arılar on, on beş bin metre
uzaklaşabilirler kovanından ancak

Dizlerime yeryüzü haritası alıp inceltiyorum
şiirli adları imliyorum bir de sürgün yerlerini
gözüm söylencesi olan aşklara takılıyor
sevgililer sevişebilirler mi olmazsa yalnızlığın titreşimi

Şiir oluyorum, toprakta su
çatı güvercinleri ki kıskanıyor
İşimde, yürürken, sayfa aralarında
söze sığmayan çağrışımların kalıyor

Bir başına gülhatmisiz kalmayayım
sarıştığım her yazıda görüyorum seni nasılsa
kuş seherle pencereme bir konca bırakıyor
Açılıyor, gün yükselirken, konca

Yanaklarını öper gibi öpüyorum yaprakçıklarını
  uzanıp şaşıyorum, sen olmuşsun yüzü
Beyninle yüreğim örtüşüyor
Birleşip gelebiliyorum sınırsız yerine kadar
  Kanatsız Anka oraya uçabilir ancak

Bundan ötesi Orta Çağ işkencesi olur.

Tevfik Başer önemli bir yönetmen, seçkin bir anlatı ustası. Bildiğim kadarı ile Türk-Alamancı (özel olarak da kadın) sorunlarını en etkili, duyarlı ve ustalıkla ele alan üç beş Türk sanatçıdan biri. Başer içeriye tıkılmış, kapana kıstırılmış Türk kadınını çok iyi anlatıyor. Anlatılanlara göre "dışarda" da bir film çekmiş. Yukarda da değindiğim gibi, İzlenimciler benzeri sokağa, kıra, doğaya çıkmış Tevfik Başer'i izleyebilmeyi iple çekeceğim.

***

Ülkemizde çok tutunmuş iki örnek var.. Bütün bilgiç sağcılarımız için örnek Japonlar (bir de Güney Kore); bütün bilgiç solcularımız için örnek

İskandinav ülkeleri... Birinden biri bunları anlatmaya kalkıştı mı, kafam başka yerlere gidiyor, hiçbir şey duymuyor, anlamıyorum. Bunlar neden örnek gösterilir? Sanayileşme, kalkınma için... Toplumsal adalet ve toplumsal güvenlik için... Oysa bu ülkeler bize başka alanlarda da pekala örnek olabilirler... Sözgelimi çok başarılı müzik yorumcuları var Japonların... Orkestra yönetenler, "virtüöz"ler... Japon olsun, Uzak Doğu'lu bir başka ülkeden olsun, keman ya da piyano çalan sanatçı yeri göğü oynatıyor... Neden bunlar örnek gösterilmez? Bu işleri pek bilmem. Gelelim sinemaya...

Kurosawa bize elbette örnek olamaz. Başkalarına da örnek olamaz. Paramız onun sinemasına yetmez, orası ayrı, onun havasını tutturmamız olanak dışıdır. Öncelikle Kurosawa bir "tekil" (unique) sanatçı; en varsıl ülkelerde bile kimseye örnek olamaz, olsa olsa ondan "öğrenilir", yararlanılır. Ne var ki, örnek alınacak başka Japon yönetmenler, Japon filmleri var. Bir yerde okumuştum, Japonya'da yılda yüzlerce film üretilirmiş. Bunların öyküleri nerdeyse tıpatıp birmiş... Japon seyirci çoğunluğu (TV dizisi, Pembe Roman gibi) aynı öyküyü yüzlerce filmde izlemekten korkunç tat alırmış. Ne var ki, bu olgu, Japonya'da üst düzeyde, eşi az bulunur filmler, dramlar melodramlar üretilmesine engel olmaz, tam tersine onlara yol açar, olanaklar sağlarmış... Ben iki örnek düşünüyorum : *Tutkular Ülkesi, Nayarama Türküsü*... Türkiye'de bunlar gibi, bunlar kadar seçkin filmler çekilebilir. Çekilmelidir. Kim bilir, belki bu filmlerin çekilmesi, o üstün yetenekli müzik yorumcularının çıkması sanayileşme, kalkınma düşüne de bir ucundan çığır açar.

Başer'in yapıtları da birer örnektir. Alçakgönüllü, az giderle yapılmış, gereksiz fazlalıklardan, ayrıntılardan arınmış filmler... Bilinçsize öykünmek, tıpatıp yinelemek, uzanamayacağın, kavrayamayacağın yerlere ulaşmaya kalkışmak ayrı şeydir, anlayarak etkilenmek, yararlanmak, özümsemek ayrı şeydir.

Kurosawa'nın göz kamaştıran doruklarından Başer'in yumuşak bayırlarını yakın görüyorum. Birinciyi, olsa olsa öteden öteye seyrederiz, öbürüne tırmanabiliriz. □

EK : 1 Tevfik Başer'in Cumhuriyet'te çıkan konuşmasını yazıyı bitirdikten sonra okuyabildim. "Sahte" değil, *Yalan Cennet* olacakmış. Düzeltirim. Başer'in yeni filmine değgin bilgiler de alabildik. Sözgelimi filmde Müşfik Kenter varmış, adı da "Elveda Yabancı" imiş. İki "kapalı yer" filmi, iki de "elveda"lı film... Tevfik Başer'in elinden çıkmış böyle bir film beklenmez mi?

EK : 2 *Ran*'ı yazdım, dergiye verdim, üç beş gün geçti geçmedi *Düşler*'i gördüm. Bu film yukarda söylemeye çalıştıklarımı bazen doğruladı, bazen düzeltti, onardı; çoğu da "yanlışımı" yüzüme vurdu. Şurda düşüncem değişmedi, *Ran* büyük, yüce bir film, oysa *Düşler* engin, derinlikleri, incelikleri olan bir film. *Ran* yalnız konusu ve biçemi bakımından değil, bununla uyumlu olan dili, anlatımı bakımından da bir geçmiş günler koçaklaması, bir ölçüde de tragedya... Oysa, gene yalnız konusu, özü açısından değil, anlatımı ile de *Düşler* çağımızın yapıtı... *Ran*, bazı eleştirmelere göre son on beş yılın en iyi filmi sayılırmış... Bana göre, *Düşler* son otuz yılın en iyi bir iki filminden biri...

Düşler'i Akira Kurosawa'nın "düşlerini izlemek niyeti ile" seyretmeye başlıyorsunuz. Gerçekten ilk iki öykü bunu doğruluyor. Ama sonra *Düşler*'in bir türlü "öyküler

demeti" olduğu, çok açık, kesin çizgileri ile belli oluyor. Kurosawa'nın bize aktardığı sekiz öykü bağımsız olarak birer sanat birimi, ayrı ayrı izlemeyle bize söyleyecekleri çok şey var; ama bu sekiz öykü arasında arada bir gizli, arada bir açık; ama tümü ile çok güçlü, sağlıklı bağların varlığı da söz götürmez. Ayrı-ayrı olma ve "bütün etkisi" filme özel boyutlar, anlamlar sağlıyor. *Düşler*'i çok seviyorum... Neden? Acaba o gizli-açık ortak yönler yüzünden mi? Eleştirmen İbrahim Altınsay "ortak alana" ölüm demiş. Olabilir, belki yaşım gereği filmi bu niteliği yüzünden tutuyorum. Kurosawa benden on yaş büyükmüş, elbette ikimiz birbirimize de, "ölüm"e de, Altınsay'a göre, çok daha yakınız. Ama ben *Düşler*'i salt bu yüzden sevdiğimi sanmıyorum.

Düşler'i tek adam anlatır. Zaten adının "Düş" olması da bireyden yola çıkması yüzündendir. Ne var ki bu "tek adam" her bölümde çember çember yayılan bir sorumluluk içindedir. Çocuk sorumludur. Bilgin sorumludur. Sanatçı sorumludur. Hemingway'in romanın başına aldığı ünlü sözle hiç kimse "ada" değildir. Kurosawa'nın ödev duygusu ve bunu aktarma eğilimi bir iki bölümde "öğüt söyleme", ders verme niteliğinde. Ama, şaşarsınız, bu hiç batmıyor, aykırı gelmiyor. Neden? dersiniz? Acaba yaşı yüzünden mi? Tıka basa değerle yüklü geçmişi yüzünden mi? Ama geçmişi değer yüklü hiçbir "kocamış"ın öğütleri böylesine tatlı olamaz, böylesine "incitmeden" dile getirilemez. Meğer iyi sanatla iç içe, iyice kaynaşmış "öğüt" bile hoşa gidermiş... Kurosawa çekirdek silahlarının etkisini anlatıyor. Hayvanca kotarılan savaşları anlatıyor... Har vurup harman savuran insanoğlunu anlatıyor... doğamızı, gezegenimizi nasıl akıl almaz bir hızla yok ettiğimizi anlatıyor. "Şeftali Bahçesi" bu... Son öykü, "Su Değirmenleri Köyü" de bu... Sekiz öykü, bunların özellikleri, en yüzeysel ölçülerde bile burda anlatılamaz. Bana çok çarpıcı gelen üç yeri söyleyeceğim.

"Tünel" öyküsünün başında ve sonunda görülen saldırgan/belki kudurgan/bir it var, iyice "silahlanmış" biri... Acaba bir bahadır mı? Arazi giysileri belli olmayan bir babayiğit mi? Onun görevi de "saldırmak, öldürmek" olmalı... O ite soluğunuz kesilerek, tüyleriniz ürpererek bakıyorsunuz.

Sonra "Tipi" var. Bu bölümde filmin demeci en açık, en kolay anlaşılır bir anlatımla verilmiş. İnsan birlikte yola düştüğü, bir arada yaşadığı kimselere karşı sorumludur. Öylesine sorumludur ki, yeri gelince onları ölümden bile korumak boynunun borcudur... Giderek öylesine sorumludur ki, kendini bile ölümden korumak zorundadır, "ölmemek" yükümlülüğü altındadır.

Yönetmen'in Van Gogh'u anlattığı bölümü şaşkınlık içinde, ağzım açık izledim. Bana göre de bu ressam gelmiş geçmiş üç beş "en büyük" sanatçıdan biri... Kurosawa ona saygısını, hayranlığını, bağlılığını ne güzel dile getirmiş! "Sanat anlatan sinema" diye kıvranıp duruyoruz... İşte örnek!

Ne dersiniz acaba Kurosawa iyice yaşlandı, ufaktan "gidip gelmeye" mi başladı? Arı-duru sanat yanlılarına böylesine açık, kesin bildiriler, demeçler içeren filmleri nasıl anlatacaksınız?

Çok beğenip tuttuğuma göre, bana ne demeli?

JOHN BERGER

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü
Şiirin Saati

ADAM YAYINLARI

YAPIT, ELEŞTİRİ VE OKUYUCU

Mehmet Serdar

Bir sanat yapıtı, diğer tüketim nesnelerinde olduğu gibi tanımlanmış, sınırları kesinlenmiş bir gereksinimin giderilmesi için üretilmez. Kuşkusuz sonuçta bir sanat ürünü de bir gereksinimi karşılar, ama sanatsal üretim aynı zamanda gereksinimin kendisini de üretir. Her sanat yapıtı kendi yolunu kendisi döşer : Bir gereksiniminden yakaladığı izleyicisinde bir tüketim süreci boyunca daha ileri bir gelişme isteği uyandırır. Sanat olgusu yaratıcı, ürün ve algı aşamalarından oluşur, ama izleyici yaratım evresinde doğrudan bir etken olarak yer almaz. Bir yapıtın oluşması, öncelikle yaratıcısının gerçeklikle derinlemesine bir hesaplaşmasıyla bağlıdır. Bir kez ortaya çıkınca da, somut bir iletiye dönüşerek, izleyici tarafından yeniden üretilmek üzere yola koyulur. İzleyici yaratım sürecinde, ancak gerçekliğin bir parçası olarak, yapıta bir içerik öğesi biçiminde yansır.

Yaratıcısının elinden çıkmış bir yapıtın izleyicisine ulaşması ise, bir dağıtım ya da bir pazarlama sorunu gibi de algılanabilen, sanatsal süreci derinden etkileyen bir evredir. Bu aşamada birçok sanat dışı etken belirleyici bir rol oynar. Bu nedenle de tersine dönerek, sanatsal yaratım ortamını baskısı altına alır. Bu baskı daha çok belirli bir başarı kazanmış yapıtlara öykünülmesi ve standartlaşma eğilimidir. Kolay başarı ve yaygınlaşma amacı öne geçince ise, var olan olumsuzluklara ödün verilerek nitelik düşüşüne neden olunur. Oysa sanat sürekli bir arayış ve yeniden bulgulama çabasıdır. Sanatsal üretimin diğer üretim dallarından temel farkı ürününün biricikliğidir. Sanatsal yaratım yinelenme kabul etmez.

Her yapıt kendisi gibi sanat alıcısına yönelen, birçok başka yapıtla yarışmak ve diğerlerinden ayırt edilmek durumundadır. Bu zorunluluk yapıtlar arasında kaçınılmaz bir rekabete yol açar. Ancak rekabetin tümüyle geliştirici bir olgu olduğu söylenemez. Yarışma ortamında güçsüzler sürekli elenir. Oysa yeni olan başlangıçta kaçınılmaz olarak güçsüzdür. Kendinden öncekilerle yarışmak bir yana, henüz varlığını güvenceleyebilecek bir yaygınlığa kavuşabilmiş değildir. Bu nedenle, sanat için yaşamsal önemdeki yenilikçi öğelerin dışlanma tehlikesi her zaman gündemde kalır. Elenme korkusu ise, o sırada egemen olan anlayışların dışında deneme yapmayı ve yeninin aranması için geniş alanlara açılmayı engeller. Bu durum en güçlülerin, gelişmenin önlenmesi

karşılığında, konumlarını korumalarının ortamını hazırlar.

Üretilen her yapıtın bütün izleyicilere ulaşması olanaksızdır. Kaçınılmaz olarak kimi yapıtlar diğerlerinden daha fazla ilgi görecektir. Başkalarıyla karşılaştırılarak seçilme zorunluluğu, bir yapıtı o sırada geçerli olan beklentileri göz önüne almaya zorlar. Bu yaratım süreci üzerinde olumsuz bir etkiye neden olur. Sanatsal süreç ancak alıcısı ile tamamlandığı için, bu etki kaçınılmazdır. Burada sorun, alıcı baskısını, sanatsal süreci, giderek yaratma anını zenginleştiren bir etkene dönüştürebilmektir. İşte bu noktada, eleştiri öğesinin yapıcı rolüne gereksinim vardır.

Başkalarıyla karşılaştırılarak değerlendirilme olasılığı, bir yapıtı kendi benzersiz niteliğini belirginleştirmekten çok, egemen anlayışlara uymaya ve üstünlüğünü yalnızca niceliksel özelikleriyle göstermeye yöneltir. Bunun karşısına ise, rekabetsiz bir ortam oluşturmak önerisiyle çıkmak da soruna bir çözüm getirmez. Değeri izleyiciye ulaşmadan, başka bir katta saptanan yapıtın gelişme nedeni ortadan kalkar. Değerlendirme en geniş izleyici çevresinde değil de bir ara katta yapılıyorsa, bu kez bu odağın güdümünde bir üretim söz konusu olur. Baştan olumsuzlukları yalıtlamak adına yapılan bu koruma, tersine sanatsal özgürlüğü ortadan kaldırır. Kendi içinde yenilenmeyen bir odağın geliştirici bir etkisi olamaz. Sanat alanında koruma herkesin üzerinde anlaştığı ve eşitlikçi biçimde herkese sunulan varoluş güvencesinden ve altyapıdan öteye geçmemelidir.

Yapıtla izleyici buluşması sanat dışı etkilerden kurtarılmalıdır. Yapıtla alıcı arasında buluşmadan önce bir özdeşlik alanından söz edilemez. Ancak yapıt tüketildiğinde, yapıt bağlamında bir eş düzlemlilik belirir. Oysa sağlıklı bir seçim için, izleyicinin karşısındaki yapıtın özelliklerini bilmesi gerekir. Bu nedenle tanıtım bir gerekliliktir. Ama bu işin kolaylıkla yozlaşabileceğini de hesaba katmak gerekir. Sanat yapıtının nasıl sıradan bir tüketim nesnesi gibi reklam konusu olduğunu ve bunun sanatsal süreci nasıl yozlaştırdığını, çeşitli örnekleriyle görüyoruz. Tanıtımın da bir duyuru sınırını aşmaması, sanatsal çerçeveyi zorlamaması gerekir. Hele eleştiriyi ise doğrudan sanatsal sürecin bir parçası olarak ele almalıyız.

Eleştirinin de amacı, sanatın kendi amaçları doğrultusunda derinleşmesini sağlamaktır. Bu sonuçta daha canlı bir sanat üretimi ve tüketimi eyleminin gerçekleşmesi için katkı koymak demektir! Gittikçe daha çok insan üretime ve tüketime katılsın. Eleştiri katılımın düzeyini yükseltmek için uğraşır. Bir yandan şu andaki üreticiler daha iyi yapıtlar üretsin, diğer yandan da izleyiciler sayıca artsın, herbiri daha çok yapıt tüketsin demek yeterli değildir. Sanatsal süreç ona katılan herkesi, gittikçe derinleşen biçimde sanatsal etkinliğin öznesi yapmalıdır. Bu ise verili konumların yinelenmesiyle değil, dönüştürülmesiyle olanaklıdır.

Eleştiri, yapıtla izleyici arasına giren sanat dışı etkileri gidermenin yanında, izleyicinin yapıtı yeniden üretimine yardımcı olur. Bunu yaparken yargılayıcı bir tutumdan özellikle kaçınmalıdır. Yılların emeğini bir çırpıda yoksayan bir tutum adil bir davranış olmaz. Hele okuyucunun yapıtla buluşmasını engelleyen bir yargılama hiç kabul edilemez.

Eleştiri yazarla okuyucu arasında durur. Bu konum elbette önce şu soruyu akla getirir. Eleştiri istemi düzenleyen bir kurum mudur? Kuşkusuz ki,

Oğuzhan Akay

GEÇMİŞE TRAVESTİ

Ahşap evde hasta bir çocuktum ateşler içinde
Sepet cama vuruyordu soba kızıyordu bana
Babam sarhoştu amin diyordu with-amin
Beyaz ve uzun bacaklarını gördüm Sevim hanımın
Kadıköy'ün çapkın sokaklarını çağırdım düğüne
Hamamcı olmaya o gün karar vermiştim

Birisini arıyorum aynalarda arama iznim var
Madenciler tünelden çıkarıyor yeni lambalarını
Ormansız bir ağaç ormanı anlamıyor gece
Yıldız tornavidayla söküyorum gökyüzünü
Yıkıyorum düzeni asit borikli suyla
Kimse çağırmıyor beni kendi çocukluğuna

Kıyma bana
Kasap amca
Çanak çömlek patladı

---

bu işlevi yerine getiren bir yazı türü, daha çok tanıtma yazısı kapsamında değerlendirilmelidir. Eleştirinin sanatsal süreçteki etkisini, daha ileri görevlerle tanımlamak gereği vardır. Gittikçe derinleşen bir sanatsal süreç eleştiriyi gereksinir. Eleştiri okurla yapıtın buluşmasını sağlayan bir etkinlikten öte işlevler yüklenir. Buluşmayı tanıtma yazıları gerçekleştirir. Eleştirinin görevi bundan sonra başlar. Üretilmiş bir yapıt bağlamında geriye dönüş olamayacağına göre, eleştiride yazara dönük yan ancak gelecekle ilgilidir. Ama eleştirmen okuru yönlendirebilir! Okur giderek koşullanabilir, yapıta ön yargılı yaklaşabilir.

Bir eleştiri, öncelikle, ortaya konulmuş bir yapıta yönelik herkesin değerlendirme yapma hakkı kapsamındadır. Yayımlanan her yapıt herkesin eleştirisine, olumlama ya da yadsımasına sunulmuş demektir. Eleştiri yapıtın sunulmasıyla elde ettiği hakkı, yapıtın da tersine eleştirilme hakkını engellemeyecek biçimde kullanmalıdır. Eleştirmen de her okur gibi yapıt üzerinde bir değerlendirmede bulunabilir. Ama bu başkalarını da etkilemek üzere yayımlandığında bir müdahaleye dönüşür. Yapıtın tüketim süreci burda eleştirinin yönlendirmesine uğrar.

Eleştiri yapıtla izleyen arasında olduğu için, hem okura hem de yazara doğru yazılır. Sanatsal etkinlikte eleştiri zorunlu bir uğraktır. Çünkü sanat

ürünü izleyicisinin etkin yaratıcı katkısını gereksinir. Sanat yapıtı edilgin bir izleme ile kendini ele vermez. Ama bazen yaratıcısının da öngörüsünü aşan bir yeniden üretime yol açabilir. Eğer amacına varmak istiyorsa açmalıdır da. Eleştiri, bu nedenle, eleştirmenin yapıt üzerine yazarla tartışması olduğu kadar, yapıt karşısında okuyucuyu etkin, üretici kılma çabasıdır. Eleştiri okuru tüketim sırasında koşullamaktan öte ona daha zengin bir yeniden üretim için ip uçları verir, önünde yeni ufuklar açar. Yapıtı kendi koyduğu amaçlar doğrultusunda, okuyucunun da katkısıyla, bir adım ileriye götürmeye çalışır. Sanat eleştirisi elbette söz konusu yapıtla bitmiyor. Bir yapıtın üretimi, tüketimi ve eleştirisi boyunca edinilen deneyim, varılan sonuçlar ve gerçekliğin yeni biçimleri, bir sonraki sanatsal süreçte başlangıç düzlemini oluşturacaktır. Bu tür sonuçlara varmak için yargı aşaması da kaçınılmazdır ama yargılar önyargılardan üretilmemelidir. Ön kabul ve beklentileri karşılayıp karşılamadığıyla bir yapıtı yargılamak sanatsal süreci kesintiye uğratır.

Eleştiri temel özelliği biricikliği, öznelliği, tüketilemezliği olan sanatsal yapıta genelgeçer ölçütlerle, toptancı biçimde yaklaşamaz. Onu önceden belirlenmiş bir çerçeveye sokmaya girişemez. Eleştiride bu nedenle kesinlemeler olmamalıdır. Yanıtlamaya çalıştığı soru, yapıtın nasıl bir anlamsal doku getirdiğidir. Amacı bu doğrultuda izleyiciyi hareketlendirerek onu yapıtla üretilebilecek bütün anlamlara ulaştırmaktır. Ya da bu çizgide kendi katkısını koymaktır. Bu sırada iyi ya da kötü yargılarının yapılan işe bir yardımının olmadığı açıktır.

Her yapıtın gerçekliğe bir gönderisi vardır. Her ürünün alt katında bir yaşantı, bir toplumsal ortam bulunur. Bazen çok belirgin, bazen çok uzak, çok dolaylı ama kaçınılmaz biçimde somut durumla bir bağlantısı vardır. Bir yalıtlanma olanaksızdır. Ama bire bir karşılık da yoktur. Böylesi bir özdeşlik sanatsal yaratıyı neredeyse gereksiz kılar. Yapıt, gerçekliğe yapılan deyim yerindeyse gizli göndermelerle örülür. İşte bir yapıtın tüketimi sırasında izleyeni etkin bir özne durumuna getiren, onu yoğun bir zihinsel etkinliğe sürükleyen, yapıtın altında gizli kalan ilişkilerin açığa çıkarılması uğraşıdır. Okurun böyle bir yolda eleştirinin yardımına gereksinimi vardır.

Yapıtın, eleştirmenin bir yargıç tutumuyla bir kenara konması, giderek aşağılanması hiç hoşgörülemez. Bazen on yıllara ulaşan yaratım süresinde bir yapıtta yoğunlaşan emeğe saygı, sanatsal duyarlılığın bir gereğidir. Ama sanatsal gelişme sürekli bir arayış ve yenilenme ile olanaklıdır. Eleştirmen ve okurun birlikte, yazarı da aşan bir yeniden üretime yönelmeleri, yapıtın çok ötesinde bir konuma ulaşmaları da sevinçle karşılanmalıdır. Bu tür adımlamaların bir sanat ortamı için çok daha ileri çıkışlara yol açabileceği beklenmelidir. Okur yapıtı da zorlayan bir okumaya girişiyorsa, eleştiri amacına ulaşmış, sanatsal sürecin iki öğesini de kışkırtarak, daha ileri bir sanatsal gerçekleşme sağlayabilmiş demektir. □

DİL VE DENEYİM

Roger Fowler

Yazın, dilin yaratıcı biçimde kullanılmasıdır — ileride de göreceğimiz gibi dilin tek yaratıcı kullanımı değil, insanların ilk bakışta yaratıcı diye kabul ettikleri kullanım biçimidir. Yaratılan nedir, nasıl yaratılmaktadır? 'Nasıl?' sorusu, bu kitapta dilsel tekniği araştırma süreci içinde yanıtlanacaktır. Bu bölümde, dil ve deneyim arasındaki ilişki üzerine bazı gözlemlerden yola çıkarak, yaratılanın ne olduğunu açıklamaya çalışacağım.

Yazında yaratıcılığın bir yönü, 'yeni' gibi görünen yapıtların üretilmesidir. Burada yalnızca 'deneysel' ya da 'avant-garde' yapıtları kastetmiyorum. Geleneksel yazı türleri bile, yepyeni bir sesle, öncüllerine göre gündelik yaşamda bizi çevreleyen dil yığınından belirgin biçimde farklı olan bir sesle şaşırtabilir bizi. Tümceleme, ölçüleme ya da eğretilemedeki bu belirginlik, zamanımıza ait olmayan yapıtlarda, hatta birkaç yüzyıllık metinlerde gözlemlenebilir.

Ne var ki bir yazın yapıtını yenilikçi olarak algıladığımızda bu, yalnızca *dildeki* yenilik değildir — yazında yaratıcılığın reçetesi dildeki yenilik olsaydı, en çarpıcı söz cambazlıkları yazınsal başarının güvencesi olurdu. Yalnızca sözcüklerle oynamak yetmez. Yaratmada önemli olan, yeni bilgidir. Okurlar, bir roman ya da şiirden, daha önce sahibolmadıkları bir bilgiyi kazandıkları, çoğu zaman da bildik bir sorun ya da izleğe karşı yeni bir sezgi geliştirdikleri duygusunu edinirler. Bir fikrin sunuluşunda, o fikri eşsiz kılan tam bir odaklama ve bütünlük duygusu vardır. Ne var ki bu duygu, metinlerin doğrudan ortaya koyduğu savların ya da vurguların sonucunda doğan bir şey değildir : 'Güzellik gerçektir, gerçek de güzellik.' 'İnsanoğlunun asıl uğraşı İnsan'dır.' 'Nüktenin ruhu özlü deyişte yatar.' Bu yeni bilgi, yazarın dili düzenleyişi, güzellik, İnsan ya da nükte gibi konuları taptaze bir biçimde çözümleyişi sonucunda ortaya çıkmış gibidir. Okurun önünde, bazen nasıl olduğunu anlamadan, yepyeni bir ufuk ya da perspektif açılır : Dilsel araçlar epeyce dağınık, dolaylı ve görülmesi güç olabilir; bu kitabın yazılma gerekçelerinden biri de budur. Kısa bir örnek olmak üzere Pope'un *Rape of the Locke*'ındaki (Buklenin Kaçırılması) o ünlü beyiti alalım; bu beyit, bize yaşamın doğası üzerine son derece aydınlatıcı bir sezgi kazandırmasa da altüst edici kesinlikte bir toplumsal yargıda bulunur :

Not louder Shrieks to pitying Heav'n are cast,
When Husbands or Lap-dogs breathe their last.

Daha canhıraş çığlıklar yükselmiş değildir rahim göklere,
Kocalar ya da süs köpekleri son nefeslerini verdiğinde.

Pope şımarık kadınların değerlerine alayla saldırır : Belinda'nın, buklesinin kaçırılması karşısında duyduğu ıstırap, kocaların ölümü karşısında duyulan ıstırabı kat kat aşar. Değerlerin bu şekilde çarpıtılması zaten kötüdür; bundan da kötüsü kocalarla süs köpeklerinin bir tutulması, kocaların değerinin azımsanıp süs köpeklerinin değerinin abartılması, kocalara sağken de, öldükten sonra da süs köpeği gözüyle bakılmasıdır. Dizelerde bize bunların hiçbiri söylenmez ama koşuğun yapılanışı, sözkonusu fikirleri algılayışımızı kesin, özlü ve eşsiz bir biçimde belirler.

Pope'un bu karmaşık toplumsal yargıyı *şifrelediğini*, bu yargıyı tam bir kavrama dönüştürmek amacıyla dili kullandığını söyleyebiliriz. Dilin şifresini çözen okur, bunu yeni bir kavram olarak edinmiş olur. Dilin son derece etkin ve yoğunlaştırılmış biçimde kullanılması nedeniyle bu sezgi iki buçuk yüzyıl boyunca tazeliğini korumuştur; bu da okura, kavramı, Pope'un yarattığı ve tıpı tıpına onun kavradığı biçimde algıladığı duygusunu verir.

Yineleyeyim : Pope'tan bir örnekle gösterdiğim, başka yazın yapıtlarında çok daha çarpıcı ölçülerde görülen bu etki yazını tanımlayan bir nitelik olmadığı gibi toplumumuzda yazınsal diye nitelendirilen metinlerde de çıkmaz karşımıza yalnızca. Yeni anlamların, böylelikle de yeni bilgilerin yaratılması tüm dillerde bulunan bir özelliktir; bu özellik, modern Avrupa ve Amerika toplumlarında yazın olarak kabul edilen metinlerde beklenen ve beğenilen bir şeydir — sonuçta bu tür yaratıcılığı kolaylaştıran sözel teknikler, bu toplumların yazınlarında yaygın olarak geliştirilmiştir. Söz konusu dilsel tekniklerin yazında nasıl işlediğini incelemeye girişmeden önce, bu tekniklerin dilin bütünü içinde dayandığı temel ilkelere bakmak gerekir.

Burada tek tek insanlar, toplumsal yapı, dil ve dünya arasında bulunan oldukça karmaşık ilişkileri göz önüne almak gerekecektir. Söz ettiğim bu ilişkilerden bazılarını açıklamak amacıyla antropolog Edmund Leach'in oldukça aşırı ama açık seçik söylenmiş bir önermesini buraya alıyorum :

Küçük bir çocuğun, fiziksel ve toplumsal çevresini kesintisiz bir bütün olarak algıladığını öneriyorum. Bu çerçevede, içsel olarak birbirinden ayrılmış 'şeyler' bulunmaz. Zamanla çocuk dünyayı, her birine ayrı ad verilen çok sayıda farklı şeyden oluşan bir nesne olarak algılamasını sağlayacak, ayrım gözetici bir çerçeveyi bu çevreye yerleştirmeyi öğrenir. Dünya dil ulamlarımızı temsil eder, dil ulamlarımız dünyayı değil. Ana dilim İngilizce olduğundan, bushes (çalılar) ile trees'in (ağaçlar) farklı türden şeyler olduğu benim için açıktır. Bu bana böyle öğretilmiş olmasaydı, böyle düşünmeyecektim.[1]

Buradaki "kesintisiz akış" fizikçinin "atomların akışı" kavramını anımsatır. Leach'in, bu yazısında söylediği diğer şeylerden şuna inandığı anlaşılıyor : Dünyanın içsel bir yapısı yoktur, tersine dünya, dilin etkisiyle insanların varolduğuna *inandıkları* bir yapı edinmiş durumdadır. Aslında bu sav, Leach'in ya da başka birinin dünyada *hiçbir* yapının bulunmadığı yolundaki varsayımından kaynaklanmaz. Burada sorgulanması gereken tek şey, şu yaygın ve yanılgılı varsayımdır : Dünyanın doğal bir yapısı vardır ve dil içerdiği anlamları edilgen bir biçimde bu yapıdan, sanki yansıyormuşçasına edinir.

Timuçin Özyürekli

UNUTSUN GÖNLÜM ACININ RENGİNİ

artık ne kaldı yazacak
en çok sevdiğim kafdağı'nın ardında
hırçın şair dostlarım kim bilir nerdeler
çocukluğumsa yoğun sisin içinde gittikçe kayboluyor
ya onlar : hatırlamakta bile zorluk çekiyorum
partili arkadaşlarım olmamaları gereken yerdeler

artık ne kaldı yazacak
nasıl her şeyi bir bardak rakıya sığdırabilirim
geçmişte yazdığım şiirler şimdi beni ürkütüyor
aşklarım, eski defter sayfalarının arasında
rengini yitirmiş solgun gül yaprakları
şehrin meydanları bomboş, marşlar söylenmiyor

artık ne kaldı yazacak
dalgaların sesini dinledim rüzgârın uğultusunu
ceviz ağacında bir baykuş haykırıp durdu gece boyunca
sessizce ağladım, kahve içtim ve yeni şiirler okudum
kutsal aşklardan söz etmeyi unutan kitaplar
ellerimin altında dolaşıp durdular sonsuza kadar

artık ne kaldı yazacak
telefonum uzun zamandır çalmıyor, mektuplar gelmiyor
gözyaşlarıyla ıslak yüzüm solgun yüzüne değmiyor
kirletilmiş aysız gecenin ter kokan yorgun sabahında
ivediyle yırtılmış mektubun toz pembesinde titrek satırlar :
"haberleşemedik, hatırımızdasın hep ama..."

ah, artık ne kaldı yazacak...

Ama durum şöyle de olabilir : Dünyanın bir dizi yapısal niteliği vardır; dünya "ayrı ayrı şeyler"den oluşan tek bir dizidir ama dil bu diziyi parçalayarak başka bir dizi şeye dönüştürür. Burada önemli olan, görüngülerin ve deneyimlerimizin sınıflandırılmasında dilin etkin bir rol oynadığını kabul etmektir.

İnsanların içinde yaşadıkları dünya, karmaşık, gizilgüç açısından şaşkınlık yaratıcı bir dünyadır. Dünyanın böyle olması, beynimizin dünyayı böyle

algılayabilmesindendir : İçinde yaşamakta olduğumuz herhangi bir durumun ötesinde bir yığın etkenin her zaman farkındayızdır; pek çok şeyi anımsarız; nesneler ve olaylar arasında pek çok bağıntılar kurar, ayrımlar gözetiriz. Bu karmaşıklık, toplumsal örgütlenme ve teknolojik etkinliklerle daha da artmıştır. Gevşek bağlantılarla da olsa, büyük toplumsal gruplar halinde, çoğu zaman dar bir coğrafi alana sıkışmış kalabalık nüfus toplulukları halinde yaşarız. Bu denli büyük nüfus topluluklarının maddi gereksinmeleri, banka yöneticiliğinden artık maddelerin atılmasına dek binlerce işleve yol açan karmaşık bir iş bölümüyle karşılanabilir ancak. Birey açısından, sanayileşmiş, kentleşmiş bir toplumda yaşamanın getirdiği sonuç şudur : Birey, çok sayıda başka insanın varlığının ve işlevinin bilincinde olmak zorunda kalır. Teknolojiyse fiziksel (ve kaçınılmaz olarak toplumsal) çevreyi dönüştürmeye yöneliktir : Yeni nesneler, bu nesneler için yeni işlevler yaratılır; insanoğlunun dünya hakkındaki bilgisinin, dünya üzerindeki denetiminin çapı ve gücü genişletilir. İnsanın dünyayla temasını artıran ve çeşitlendiren en açık teknoloji örnekleri televizyon ve hava taşımacılığıdır; daha eski, daha yalın yenilikler de aynı ilkeye örnek gösterilebilir.

Görülüyor ki bize açık olan bu deneyim zenginliği, kendi isteğimizle yaratılmıştır, bilgiye ve buluşa yönelik bir dürtünün ürünüdür; bu dürtü, hem başta söz ettiğim yaratıcılığa yoğunlaşmaya, hem de bireyin kendi fiziksel kapasitesini aşmasını sağlayan işbirlikçi toplumsal örgütlenmeye yol açar. (Bu dürtü, sanayi kapitalizmi koşullarında, maddi edinimciliğe ve yararsız rekabete indirgenmiştir ama bu, konumuzun dışındadır.) Ne var ki dünyanın bu karmaşıklığı insanlar için bir ayrıcalık oluştursa da, aynı dünyanın akıl karıştırıcı ve bunaltıcı olmak gibi bir bedeli vardır. Leach'in betimlediği ulamlaştırma süreci, dünyaya yalınlık ve düzen getirme yolunda genel bir stratejinin parçasıdır.

Gündelik yaşamda karşılaştığımız bir yığın nesneyi ve olayı, tiplerin ya da ulamların örnekleri olarak görür, anlarız. Bu strateji, sonsuz çeşitlemelerin yalınlaştırılmasına, bizi ilgilendirmeyen özelliklerin gözardı edilmesine olanak sağlar. Masanın, ayrık otunun ya da ev hayvanının ne olduğunu herkes bilir. Bu ulamlara ait bir örneğe rastladığımızda, bunlarda betimleyici ortak bir özelliğin bulunabileceğini, kendine özgü diğer niteliklerin önemsiz olduğunu varsayabiliriz : Dört, beş ya da tek ayaklı olsun, her masanın üstüne kitap ya da fincan konabilir; çok güzel çiçek açsa bile ayrık otunun yolunup çıkarılması gerekir; ev hayvanı da, kobra yılanı bile olsa, oturma odasına alınabilir. Bu ulamlaştırmanın bize sağladığı tutumluluk açıkça ortadadır. Örneğin, biriyle tanıştığınız zaman o kişi size avukat, postacı vb. olarak tanıtıldığında, o beyin avukatlara özgü belli deneyimlere sahibolduğunu varsayar, kafanızda hemen onunla ilgili tahminlerden bir çerçeve oluşturursunuz; yaşamöyküsünü tam olarak bilmeseniz de, bu çerçeve onunla uygun bir şekilde konuşmanızı sağlar. Biri mektubunda bir bungalov aldığını yazarsa, cevabınızda ona bungalovun dışarıda merdivenleri olup olmadığını sormazsınız. Gördüğümüz gibi, tipleştirmenin getirdiği tutumluluk bazı tehlikeler de taşır : Tipleştirme, bir görüngüyü anlamamızı sağlayacak geçici bir hipotez olmaktan çok, anlamayı engelleyen bir kalıba da dönüşebilir; düşünce tekdüzeleşir, eleştirelliğini yitirir. Benzer bir örnek, "avukatla" ilgili tümcemde, benim hiç düşünmeden

erkek cinsini varsaymamda görülebilir. Bununla birlikte, ulamlaştırma olmadan, düşünmemiz ya da herhangi bir iletişim kurabilmemiz kuşkuya düşer — sınıflandırılamaz, bu nedenle de kavranamaz bireysel izlenimler içinde kaybolur gideriz.

Demek ki insanlar nesnel dünyayla doğrudan ilişkiye girmezler; tersine nesnel dünyayla, nesnel görüngüleri yalınlaştıran, onları düşüncelerin ve eylemlerin evrilip çevrilebilir, özlü konularına dönüştüren sınıflandırma dizgeleri aracılığıyla ilişki kurarlar. Bir anlamda dünyayı iki kez yaratırlar; önce teknolojiyle dönüştürürler, sonra bu sınıflandırmaları dünyaya yansıtarak onu yeniden yorumlarlar. Sınıflandırma kendilerine doğal geldiğinden, bir topluluğun üyeleri, varsayım ve tipleştirmelerini "sağduyulu" görürler. Buna "dünya görüşü", "kuram", "hipotez" ya da "ideoloji" demek daha doğru olur. Sonuncu terim, "ideoloji", çoğu zaman bir topluluğu, gerçeklik konusunda yanılgılı ya da çarpıtılmış kuramları benimsemekle suçlamak amacıyla kullanılır. Bütün kuramlar bir anlamda "çarpıtma"dır; çünkü yansıtmadan çok birer yorum ya da temsildirler. Küçültücü anlamda kullanmak istersek, "ideoloji" ve "ideolojik" terimlerini dünya görüşlerine yanılgılı damgasını vurmak için değil, dünyanın irdelenmemiş, özeleştirel olmayan, tekdüzeleşmiş sunuluşlarını anlatmak için kullanmak daha uygun düşer.

Buraya kadar insanların dünyayı çözümlediklerini, ulamlara ayırdıklarını, ona yapılar yakıştırdıklarını, çünkü dünyanın zenginliği içinde kaybolup gitmekten kaçınmak istediklerini söyledim. Bu sürecin bilerek yürütülen bir şey olmadığını ima ettim : Yaygın kabul gören "sağduyu" görüşü, insanların dünyanın işleyişiyle ilgili olarak geliştirdikleri kuramın onun *gerçek* işleyişinin doğal yansıması olduğuna inandıklarını düşündürüyor bize. Şimdi, öyle anlaşılıyor ki tek tek bireylerde kendiliğinden bir dizi temel "bilişsel ulam" ortaya çıkıyor; bu ulamlar biyolojik yapımızın ürünleridir. Bunlar, siyah, beyaz, kırmızı, yeşil gibi dört temel renk ulamını, daire, üçgen, dörtgen gibi belli geometrik şekilleri, yukarı, aşağı, ileri, geri gibi devinim kavramlarını, karşıtlık, özdeşlik, nedensellik gibi mantıksal bağıntıları kapsar.[2] Oysa fikirlerimizin çoğu doğal değildir. Yukarıda verdiğim "ev hayvanı", "ayrık otu" ve "masa" bunu açıklayan örneklerdir. Üzerinde düşündüğümüzde, bu kavramların üçünün de *toplumsal* kökenli olduğunu anlarız. Hiç kuşku yok ki üretken olmayan hayvanları evlerine sokmayan toplumlar vardır; başka deyişle onlar hayvanlar dünyasını bizimkinden farklı dizilere — "yük hayvanları" ve "besi hayvanları"; "yük hayvanları", "besi hayvanları" ve ("ev hayvanı" olmayan) "kutsal hayvanlar" — ayırırlar. Bugün bizim ayrık otu diye söküp attığımız bitkileri atalarımız tıbbi özellikleri nedeniyle çok değerli bulurlardı. Neyin ulam oluşturup neyin oluşturmayacağı karşılıklı anlaşma, yeniden gözden geçirerek düzeltme yoluyla belirlenir. Aslan, ev hayvanı olarak kabul edilebilir mi? Evet, diyor yargıçlar; yeter ki güvenli bir yere kapatılmış olsun. Geçenlerde, devboyutlu Afrika hamamböcekleri konusunda bir anlaşmazlık çıkmıştı. Açıkça ortadadır ki "ev hayvanı" fikri, gerçekte varolan hayvanlar listesinden çıkarılacak bir şey değildir; ev hayvanlığı, belli hayvanlara özgü doğal bir nitelik değil, ekinsel dizgenin hayvanlara yönelik tutumunda ortaya çıkan bir özelliktir. "Ev hayvanı" fikri, ekinsel bir ulamdır. Oysa "siyah", "kare" ve "yukarı" doğal ulamlardır. ./..

Hüseyin Haydar

AŞK YAVAŞ YAVAŞ

Kardeşim Adnan için

Uzun kara kirpikler
Kesin isteğin bakışlarını örttüğü zaman
Kararlı gece Cenneti karaya boyar

Yürür göğsüne doğru o çok sevenin
Ele geçirir bedeni aşk yavaş yavaş
Saydamlaşan tene son gömleği giydirilir
Gelen meleğin elleri ışıyıncaya kadar

Tahta karyolada sarılı çarşaflara
Sararmış kıvrımlar arasından boşluğa düşer el
İçinde pırıl pırıl sularıyla küçük göl
Kıyısında Adilo kesik kesik ağlar

Görünür fırtınalı bir pencere arkasından
Elleri karaağaçlara bağlı, kurtulamaz
Göğsünü açar yel, saçlarını dallara sarar
Islak camlardan geçer küskün yüzü

Uzak yerlerden gelir yaşlı kadınlar
Çok cinayet görmüş, aşk yaşamış, ermişler
"Yapacak bir şey yok! Kuran okuyun!"
Diye mırıldanır, göz kaçırırlar

Yastığın kılıfına kara iplikle
İşlenmiş uzun bir aşk merdiveni
Basamakları kırık...

Yağmur yağıyor uzak tepelere
Değiyor karanlık su soluk ellerine
Yalnızlık iniyor üstüne yatağın

Boşlukta düşüyor bordo bir gül
Aşk yavaş yavaş, döne döne serçe tüyü
Kadar hafif, taş kadar ağır!

Cennet, 1988

Edmund Leach'ten yapılan alıntıda ortaya atılan fikirlere dönelim : Şimdi onun, insanların dünyaya dayattıkları fikir dizgelerini ya da "kuramlar"ı oluşturmasında dilin en önemli rolü oynadığı yolundaki önerisini ele almak istiyorum. Leach'in önerdiği gibi, ulamlaştırmanın ille de ve yalnızca dile dayandığı fikrine katılmıyorum. Dilin, toplumsal sürecin çok önemli bir parçasını, toplumsal ulamlaştırmanın şifrelenmesinde son derece etkin bir araç oluşturduğunu söylemek daha doğrudur. Dilin açıkça görülen işlevi, ekinin yapmayı gerekli gördüğü ayrımları dile getirmektir; ne var ki dilin rolü bundan da öteye geçer. Dil yalnızca zaten varolan kavramlara sözcükler bulmakla kalmaz, fikirleri billurlaştırır ve kalıcı kılar. Edward Sapir'in dediği gibi,

bir kavram, belirgin bir dilsel varlığa kavuşmadıkça bireysel ve bağımsız bir yaşam edinemez... O sözcüğü ele geçirir geçirmez, o kavramı artık istediğimiz gibi evirip çevirebileceğimizi içgüdüsel olarak duyumsar, rahat bir soluk alırız. Ancak o simgeyi ele geçirdikten sonradır ki o kavramın ilk elden bilgisine ya da anlaşılmasına giden anahtarı ele geçirdiğimizi hissederiz.

Şifrelenen bir fikrin açık seçik bir kimliği vardır çünkü o fikir artık maddi bir varlığa kavuşmuştur; söylenebilir ve yazılabilir. İngilizce'de "çiçek" ve "ayrık otu" diye iki sözcük bulunduğundan, ana dili İngilizce olanlar için bu iki fikir, elbette sınır durumlar dışında, hissedilebilir biçimde farklıdır. Sözcükler, fikirleri anımsamamızı, daha da ötesi, onları fikir *dizgeleri* biçiminde depolamamızı sağlar.[3] Sözcükler, ayrımları ve bağıntıları dile getirmemizi sağlar : "Karenin dört kenarı vardır, üçgenin üç kenarı vardır", "Ayrık otu bir bitkidir", "Kızıl ve al kırmızının tonlarıdır"; buna benzer tümcelerle, yaşadığımız topluma özgü bilgi birikiminin yapısını hem keşfeder hem oluştururuz. Sözcükler bize, fiziksel dünyadaki nesnelere yapıştıracağımız yaftaları sağlar : "Bu bir ağaçtır." Yukarıda gördüğümüz gibi, "ağaç" kavramı, doğaya özgü tek bir olgu değil de doğadaki olguları yalınlaştıran ekinsel bir birim olsa bile, "ağaç" diye bir sözcüğe sahibolmamız, "ağaç" kavramının tekliğine inanmamızı sağlar. Aynı ilke, soyutlamalar için de geçerlidir : "Gerçek", "güzellik", "demokrasi" fikirlerine elle dokunulamaz, ama "masa" fikrine de dokunulamaz. Anlamların hepsi birer soyutlamadır. "Gerçek" ya da "öfke" gibi fikirleri düşündüğümüzde, sözcüklerin elimizde bulunması bu fikirleri bizim için inanılır, evrilip çevrilebilir kılar : O zaman toplum, o sözcükleri bu fikirleri edimlere dönüştürmekte kullanabilir. Sapir, çok etkileyici bir biçimde şunu sorar : "'Özgürlük' ve 'ideal' sözcükleri içimizde yankılanıp durmasa, 'özgürlük' için ölmeye, 'idealler' için savaşım vermeye bu denli hazır olur muyduk?"

Bir dildeki sözcüklerin anlamları, o toplumda yerleşmiş bilginin depolanmasıdır. Bir çocuk, içinde bulunduğu ekinin değerlerini ve uğraşlarını, büyük ölçüde dil doluyla öğrenir : Dil, en büyük toplumsallaştırma aracıdır; bu süreçle insan, doğduğu toplumun kurumlaşmış inanç dizgeleriyle uzlaşacak biçimde kendiliğinden biçimlendirilir. Dil, bilgi verir, bilginin kişiden kişiye iletilmesini sağlar. Ne var ki bu bilgi yenilikçi değil, gelenekçidir; çünkü dil saptayıcı, kalıplaştırıcı bir iletişim tarzıdır. Bundan sonraki iki bölümde, araç olarak dilin bu olumsuz yanlarına, yazın'ın bu kalıplaştırmaya karşı nasıl bir

direnç oluşturduğuna döneceğim. Bu arada, deneyimin dille temsil edilmesi konusunda birkaç önemli nokta daha var.

Her ne kadar *sözcük dağarcığı* dilin, deneyimleri en açık seçik biçimde kavramlar ve kavram dizgeleri biçiminde sınıflandıran kesimiyse de, dilin başka yönleri de aynı işlevi görür. Özellikle de *sözdizimi* : sözcüklerin, sözcük öbekleri, yan tümcecikler ve tümceler biçiminde düzenlenişi. Sözcükler ve tümceler biçiminde düzenlenişi. Sözcükler aynı kalsa, "önerme" aynı olsa bile, farklı sözdizimsel düzenlemeler farklı anlamları şifreliyor olabilir. Bu olgu daha sonraki bölümlerde bol örneklerle açıklanacaktır, ama burada birkaç örnekle yetinelim.

Örneğin, "Dondum," ve "Hava dondurucu," diyebilirim ve bunların her birinde aynı duyumdan, soğuğun bana verdiği rahatsızlıktan söz ediyorumdur. Belli bir durumda bu fark hem kendi gözümden, hem de konuşmakta olduğum kişinin gözünden kaçabilir. Oysa, birinci tümcede kullandığım sözdizimi doğrudan kendi duygularıma gönderme yaparken, ikinci sözdizimi dış dünyanın bende yarattığı rahatsızlığa gönderme yapmaktadır. Bu örnek sıradandır; ama farzedelim ki deneyimi yaşayan ya da edimi yerine getiren kişi olarak ben, sözdizimini kendime odaklamam *gereken* durumlarda ısrarla ikinci sözdizimini kullanıyorum : O zaman dünyada yer alan süreçlere katılışımla yüzleşmek yerine, "dünya"yı suçlayan biri olarak kendimi ele veriyorum demektir.

Ya da "karım", "oğlum", "yardımcım" gibi sözcükleri düşünelim. Bu insanlardan biri olmak, bir eylem içinde, bir ilişki içinde olmak demektir. Ne var ki yerleşmiş dizimsel kullanım — ad+iyelik eki — insan ilişkisini bir *nesne,* başka bir insanın mülkü olarak göstermek gibi olumsuz bir etkiye yol açar; sonuçta "karım", elim, kitaplarım ya da arabam gibi bütünüyle benim mülkiyetimde olan bir şeye dönüşür. Açıkça görülüyor ki bize böylesine "doğal" gelen bu dizimsel yapı, insanlararası ilişkiyi, egemenlik içeren bir mülkiyet ilişkisi gibi gösterir; egemenlik altındaki eş, bu durumda bir nesneye indirgenir. Fark edildikten sonra bu gibi süreçler, itiraz edilmesi gereken ideolojik süreçler olarak görülmeye başlar. Bu gibi süreçlerin, "sahibolunan" konumundaki insanların onuruna, ekonomik gelişmesine önyargıyla bakan düşünme alışkanlıklarını ve davranışlarını kışkırttığı iddia edilir. Bu doğruysa (aslında doğru gibi görünüyor) söz konusu örnekler, dilin toplumsal süreç içinde ne denli etkin ve güçlü bir rol oynamakta olduğunu çok iyi gösterir.

Konuyu irdeledikçe daha açık bir biçimde göreceğiz ki anlamların şifrelenmesinde — pekiştirilmesinde, uygulamalar gerektirdiğinde harekete geçirilmesinde — sözcük dağarcığı ve sözdizimi kadar dilsel yapının üst düzeyleri de işe karışır. Burada, söylemin "biçembilimsel" ve "toplumdilbilimsel" boyutlarıyla şu gibi özellikleri iletmede kullanılan töreleri düşünüyorum : Nezaket; resmiyet; tür (roman, kaside, İrlanda fıkrası, resmi duyuru, yasal belge vb); toplumsal, coğrafi ve mesleki grupların üyelikleri vb. Bunların büyük bir kısmı ileride incelenecektir. Bu aşamada yalnızca bu törelerin var ve önemli olduklarını belirtmek istiyorum. Burada çok çeşitli dilsel yapılar söz konusudur; bu nedenle yalnızca birkaç örnekle yetinmek yanıltıcı olabilir.

Edmund Leach'ten aldığım ve benim verdiğim örneklerde herkesin bildiği

Turgay Nar

ETLE KEMİĞİN YER DEĞİŞTİĞİ

Yılan ıslığıyla kilitlendi ellerim
Zamanın kireç yüzlü odasıyla bağlandım
Kan tutmuş bir denizdi sensizlik
cehennemden kopan
bir yılana sarıldım... ve fırtına!..
ve yalvarışın adağı
bir ölümü saçlarımda taradım,
senin
ve göğün önünde
diz çöküşün şeytanıydım,
her yanım aşk...

Benim için yaratıldı elmadaki güzellik,

Ağzımın çürüyen boşluğunda
göğün yedi kat kanadıyla taşıdığım
ölümdeki suskun toprakla yıkan
etle kemiğin yer değiştiği
pıhtılaşan bedenimde...

20.9.90

---

gündelik sözcükler ve kavramlar vardı. "Masa", "ev hayvanı" gibi örnekler seçmemin nedeni, en aşina fikirlerin bile "doğal" olmadığını, aslında ekinsel şifreleme süreci sonucunda ortaya çıktığını göstermekti. Örneklerin sıradanlığı, bizi başka bir yönde de yanıltabilir. Bir ekinin dilini ve fikirlerini, "herkesin bildiği şeyler" olarak anlamıyorum ben. Soruna daha geniş açıdan bakacak olursak, ekinin ve dilin bireyin deneyimini aşan bir bilgi alanı oluşturduğunu görürüz. Bugün çok büyük çeşitlilik içeren bir toplumda yaşıyoruz; bu gerçekten, birbiriyle bağıntılı iki sonuç çıkıyor.

Öncelikle birey, toplumda kendine özgü bir kesimin deneyimleri içinde doğuyor ve orada toplumsallaştırılıyor; anababasının uğraşı ve geliri, kendi eğitimi, kentte mi, kırda mı yaşadığı, işinin ne olduğu, okudukları, nerelere ve ne süreyle seyahat ettiği vb. gibi etkenler o bireyin durumunu belirliyor. İngiltere gibi bir ülke bu açıdan çok çeşitli bölünmelere uğramıştır. Bunun sonucu olarak her insan, belli bir gruba özgü, başka grupların şifrelediğinden farklı bilgileri kendi dilinde şifreler. Durup düşündüğümüzde değişik kuşaklar, coğrafi bölgeler, cinsiyetler ya da mesleklerden insanlar bir araya gelip konuştukları zaman, dildeki ve o dille bağıntılı ideolojideki bu çeşitliliğin

çarpıcı bir biçimde ortaya çıktığını görürüz. ("Durup düşündüğümüzde" diyorum, çünkü karşılıklı konuşmalarda, bu farkları en aza indirgeyecek biçimde işleyen bir işbirliği ilkesi vardır.)

İkinci olarak, iletişimin yer aldığı durumlar çok büyük çeşitlilik gösterir, çok farklı dil ve düşünce tarzlarına yol açar.[4] Dinsel ayinlerin epeyce törenselleşmiş sözcüklerinden, yakın arkadaşların kopuk kopuk, kuralsız konuşmalarına dek uzanan bir çeşitlilik söz konusudur. Konuşma, yazı ya da basım dili, farklı sözdizimsel düzenlemeler ve sözcük seçimleri gerektirir. Bu iki dilsel aracın herbirinde biçem, amaca, hedeflenen dinleyiciye, kaynağın yetkesine vb.ye göre kökten değişiklik gösterecektir. Gazeteler için uygun olan dil, bilimsel kitaplara uygun düşmeyecektir. Basında da farklı toplumsal kesimlerdeki okurlara seslenen gazeteler arasında çarpıcı dilsel karşıtlıklar vardır. Değişik durumlarda kullanılan dillerde de daha pek çok karşıtlık düşünülebilir; örnekler çok farklı olsa da, benzer nedenlerin etkisiyle doğan farklardır bunlar. Bu nedenlerden en ağır basanları şunlardır : İletişime katılanların toplumsal konumu, toplumsal rolleri ve uğraşları; bunların arasında kendine özgü bir etki yaratan toplumsal konumdaki *eşitsizlik* — yaş, parasal durum, bilgili olma vb.; iletişim olayının türü (kişisel yazışma, görüşme, tören, okuldaki ders); dilsel araç (konuşma, yazma, yüksek sesle okunmak üzere yazılmış metin vb.); iletişim yolu (yüz yüze, dolaylı, tek kişinin çok kişiye seslenmesi vb.). Bu etkenlerin ısrarla, gene gene ortaya çıkması, iletişim olaylarının dizgeli bir biçimde sınıflandırılabileceğini düşündürüyor. Dilbilimciler belli bir sınıflandırma üzerinde anlaşmaya varmış değiller; ama en azından söyleyebiliriz ki dili kullananlar belli konuşma durumlarını düzenli kalıplar olarak algılarlar; durumu değerlendirerek karşılarındakinin sözlerine uygun sözlerle, uygun tepkilerle karşılık verirler — bunu, hakim oldukları iletişimsel edinç alanı içinde yaparlar; yukarıda gördüğümüz gibi, bu alan da hiçbir zaman toplumda dilsel olarak şifrelenmiş bilgi birikiminin tümünü kapsamaz.

Şimdi kuramdan örneklere geçiyorum. Kendine özgü bir iletişim durumunda seçilen dilin yapısının, o ileti üzerinde çarpık bir görüş açısına[5] yol açacak bir anlam çerçevesi yarattığını göstermek istiyorum. Bu anlam çerçevesi, konuşmacının benimsediği kuram ya da ideolojiyi, iletilen içeriği nasıl çözümlediğini oluşturur; konuşmacı bunu, toplumsallaştırılma sonucunda benimsediği, alıştığı dil kullanımıyla şifrelediği geçerli inançlar dizgesine göre yapar. Onunla aynı inançları paylaşıyorsak, bu çözümleme bize de "doğal" gelecektir; paylaşmıyorsak — ideolojilerin saptanması çoğu zaman güç, bu nedenle de gizilgüç olarak tehlikeli olsa da — bu çözümleme bize taraflı ya da yanlış gelecektir.

Örneklerimi Basın'da kullanılan dilden — ya da dillerden — seçtim. Aşağıdaki başlıklar 12 Aralık 1976 tarihli *The Observer, The Sunday Times* ve *The Sunday Telegraph*'tan alınmıştır :

1. *UÖB Joseph'e karşı gösterdiği öfkeden pişman.*
2. *Öğrenci liderleri Keith Joseph'e yöneltilen hakareti lanetliyorlar.*
3. *Öğrenci reisleri Sir Keith'e yapılan saldırıdan "pişmanlık duyuyorlar."*

Yukarıdaki başlıklar, Genel Kurul'da Ulusal Öğrenci Birliği'yle Parlamento' daki Tutucu Muhalefet partisinin sağ kanat milletvekillerinden Sir Keith Joseph arasında geçen bir dizi olayı bildiren yazıların üstünde yer alıyor. 10 Aralık Cuma günü, Keith Joseph bu toplantıya bir gözlemci olarak katılmak istemiş, fark edilmiş, hakarete uğramış, delegelerin oya başvurarak aldıkları bir karar sonucunda kendisinden toplantıyı terketmesi istenmiş. Ulusal Öğrenci Birliği Yönetim Kurulu, iki üyesi dışında, Keith Joseph'in toplantıdan atılması yönünde oy kullanmış. Ertesi gün de yönetim kurulu, Keith Joseph'den özür dileme anlamına gelebilecek şaka yollu bir bildiri yayımlamış. Gazete haberlerinde toplantıda geçen olay kısaca aktarılıyor ve Cumartesi günü yayımlanan bildiriye, olaya karışan çeşitli kişilerin, ilgili tarafların yorumlarına daha çok yer veriliyor.

Yüzeyden bakıldığında, yukarıdaki üç tümcenin üçü de aynı şeyi söylüyor gibi görünüyor. Oysa, bu tümcelerin her biri — üç gazetenin siyasal "çizgileri"ne denk düşen — belirgin ölçüde farklı yananlamlar taşıyor; oysa yakından incelendiğinde, bu üç tümcenin, verdikleri haberin "gerçeklik"ine ilişkin farklı çözümlemeler önerdiği görülüyor.

Olaya katılanların adlandırılışlarında görülen farklılıklar anlamlıdır : İngilizce'de adlandırma töreleri son derece yerleşik ve açıklayıcıdır. *Observer*' da kullanılan Joseph sözcüğü, resmiyet ve uzaklık gösterir; *Sunday Telegraph*'ta kullanılan "Sir" sözcüğü, saygı yananlamını taşırken onun önünde kullanılan "Keith" önadı samimiyeti gösterir. Bu yananlamlar, gazetelerin siyasal nitelikleriyle tam bir uyum içindedir : *Observer,* liberal olma iddiasındadır ve büyük olasılıkla Keith Joseph'e sempati duymamaktadır; oysa *Sunday Telegraph* bu tür bir politikacıyı takdir etmesi beklenen sağ kanat bir gazetedir. *The Sunday Times*'da kullanılan "Keith Joseph" sözcükleriyse yansızdır, hiçbir eğilimi yansıtmaz. *Observer*'da kullanılan "UÖB" kısaltması şunu gösterir : Gazete, Ulusal Öğrenci Birliği'ni, okurlarının bu kısaltmadan kolayca anlayabilecekleri, tanınmış bir yasal örgüt saymaktadır. "Öğrenci liderler(i)" ve "öğrenci reisler(i)" sözcükleri — ikincisinin taşıdığı vahşilik ya da savaşkanlık anıştırmalarıyla — hiç de sevecen bir yaklaşımı sergilemez. Bu sözcüklerin "öğrenci liderler(i)" biçiminde dizilişi, "öğrencilere liderlik yapanlar", "liderlik öğrenimi görenler" ya da "öğrencilere liderlik eden öğrenciler" anlamlarını verebilir : Anlamdaki bu belirsizlik, gönderme yapılan insanların konumunu temelden sarsar. Ayrıca, "öğrenci reisler(i)" gibi "öğrenci liderler(i)" deyişi de birbirine benzeyen bir dizi küçümseyici sözceyi çağrıştırır : "küçük zorba", "öğrenci hemşire", "stajiyer memur", "çocuk kral", "acemi şoför" vb.

Bunlar, dilbilimsel kanıtlamalara gerek göstermeyecek ölçüde açık örneklerdir. Ama gerçek şudur ki bu gibi dilsel özelliklere hepimiz *gerçekten* tepki veririz; yananlamlar rasgele değil, İngilizler'in dillerini kullanış biçimlerinde yatan dizgeli töreler sonucunda ortaya çıkar; karşılaştırma yapamayacak durumdaysak, elimizdeki gazetenin bize sunduğu çeşitlemeyi yantutuculuğuna hiç dikkat etmeksizin kabul edebiliriz.

Çok daha etkili, çok daha sinsi farklar da vardır. "Pişman", "lanetliyor" ve "pişmanlık duyuyor" sözcükleri de önemli ayrımlar taşıyan sinsi çeşitlemelerdir. Gerek "pişmanlık duymak", gerekse "lanetlemek", temelde "olumsuz

İnci Asena

BELLEK

Ve kırlarda akan çağlayan gibi
Durunca yüreğim aşklara
Hayatımı fayllara koyacağım.
Bir enterle ilk öpüşme
Bir enterle çoluk çocuk...
Kaç megabayt eder
İnsanlarla duygular
Düşünceler
Hatta kargalar
Mavi taka
Mor menekşe mendilin düşe.

27 Mart 1990

ORKİNOS

Büyüşeydi şair olurdu bu orkinos.
Macuncu tepsisi gibi gözlerinde
Her renk güneş ışığı
Koşarken aheste, uçan balıkların peşinde
Tek güdüsü aç karnını doyurmak.
Ne gördü ki bu dünyada.
Durgun dingin koyları küçük suların.

Hele bir ulaşsaydı büyük sulara bu orkinos
Acı girdaplarına girip çıksaydı
Peşinde sürüyerek yaşama sevincini
Şair olurdu besbelli.

4 Ekim 1990

---

yargılamak" anlamına gelse de, bu sözcükler arasında pek çok açıdan önemli fark vardır. "Lanetlemek", salt söz edimi de olsa, bir edimdir : "Bir şeyin lanetlendiğini bildirmek" demektir. *The Sunday Times*'daki "lanetliyor" sözcüğüyle, UÖB tarafından Keith Joseph'e yapılan hakareti lanetleyen bildirinin yayımlanmış olduğu haberi veriliyor yalnızca : Gazete, bildirinin içtenliği konusunda kendisini şu ya da bu biçimde bağlamış olmuyor. "Pişmanlık duymak"sa *ya* bir söz edimdir *ya da* bir "zihinsel durum"dur : "Pişmanlık bildirmek" ve "pişmanlık duymak". İlkesel açıdan bakıldığında,

Observer'da yer alan "UÖB pişman" deyişi belirsizdir : Gazete, ya UÖB'nin pişmanlık duyduğunu gösteren bir bildiri yayımladığı haberini vermektedir ya da UÖB'nin pişmanlık duyduğunu bildirmektedir. İkinci durumda büyük olasılıkla *Observer*, UÖB'nin içtenliğine inandığını kabul etmektir : Nitekim bu söyleyiş, okura *Observer*'ın UÖB'nin içtenliğine inandığını düşündürür. *Sunday Telegraph* hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Gazete "pişmanlık duyuyor" sözcüklerini tırnak içine almakla, yalnızca bir söz edimi aktarmakta olduğunu göstermekte, bu edimin içtenliğine üstü kapalı bir biçimde gölge düşürmektedir : "Pişmanlık duyduklarını söylüyorlar, ama biz onların gerçekten pişman olduklarına inanmıyoruz." "Lanetlemek"le "pişman olmak" arasında başka bir fark da "lanetleme"nin geçişli, "pişman olma"nınsa dönüşlü eylem olmasıdır : İnsan, başkalarının eylemlerini lanetler; kendi eylemlerinden — hiç değilse, sorumluluğunu taşıdığı birisinin eylemlerinden — pişmanlık duyar : Anababalar çocuklarının, müdürler ekiplerinin, birlik yöneticileri de üyelerinin yaptıklarından dolayı pişmanlık duyarlar. "Öfke", "hakaret" ve "saldırı" sözcükleri arasındaki fark da canalıcı önem taşır çünkü budanmış sözdizimleri, *kimin* öfke duyduğunu, *kimin* hakarete uğradığını, *kimin* saldırdığını belirgin olarak göstermez. Tümcelerde bulunmayan özneleri, "lanetlemek" ve "pişman olmak" sözcüklerinin anlamlarına dayanarak kendimiz tamamlarız. *The Sunday Times* "Keith Joseph'e hakaret" edenin, "öğrenci liderleri"nden başka birileri olduğunu düşündürürken, *Observer* öfke duyanın UÖB olduğunu, *Sunday Telegraph* da saldırıda bulunanın "öğrenci reisleri" olduğunu ima etmektedir.

Son olarak da "-e karşı gösterdiği" deyişiyle "-e yöneltilen/yapılan" deyişlerinin oluşturduğu karşıtlığa bakalım : "-e yöneltilen/yapılan" deyişleri, Keith Joseph'in saldırının/hakaretin nesnesi olduğu konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz; oysa "-e karşı gösterdiği" deyişi, Keith Joseph'e, UÖB'nin öfkesin*den sorumlu* kişi olmak da dahil, olası başka roller biçer. Sözcüklerin soldan sağa doğru sıralanışına bakacak olursak, bu başlıkların üçünde de UÖB, eylemi yapandır, Keith Joseph de eylemin nesnesi ya da eylemden etkilenen kişidir : Yüzeysel olarak bakıldığında, İngilizce'de tümcenin başındaki adın özne, sonundaki adın da nesne olması beklendiğinden, tümcelerin üçünden de UÖB'nin Keith Joseph'e bir şey yaptığını anlarız. 2 ve 3 numaralı tümcelerde, sorumluluğun kimde olduğu "-e yapılan/yöneltilen" deyişiyle güçlendirilmiş oluyor; oysa "-e karşı gösterdiği" deyişi, önermeyi tersine çevirerek "Joseph UÖB'yi kızdırdı" anlamını veriyor :

Özne ⟶ Nesne ⟶ *-e karşı gösterdiği öfkeden pişman* (2 ve 3)

UÖB *Joseph*

Nesne ⟵ Özne ⟵ *öfke (neden)* (1)

Burada demek istediğim şu : teknik terimler kullanmadan anlatacak olursak, *Observer* iki taraflı oynuyor; aynı anda hem UÖB'nin bu olaylar zincirindeki sorumluluğunu ima ediyor hem de asıl suçu Keith Joseph'e yükleyerek UÖB'nin eylemini haklı göstermiş oluyor. Öte yandan *The Sunday Times* ve

Sunday Telegraph, gerçeklerin çözümlenmesine iki yanlı yaklaşmıyor : Her iki gazetede de Keith Joseph'e "eylemden etkilenen kişi" rolü biçiliyor; onun daha etkin bir rol oynadığına ilişkin hiçbir ipucu verilmiyor.

Bu konuda şunları söyleyebiliriz : Bu gazete başlıkları "tonları" açısından farklıdır; bu farklar, "reisleri" sözcüğünün küçültücü anlamı ve "'pişmanlık'" sözcüğünün, onu bağlamından koparan imleri gibi, dilin oldukça küçük ayrıntılarından kaynaklanır. Gerçekten de bu tümceler birbirlerinden bu şekilde farklıdırlar; üstelik, yaratılan tonlar, söz konusu gazetelerin farklı ideolojileriyle tam bir tutarlık içindedir — *Observer* açısından UÖB, yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır; *Sunday Telegraph* açısından örgütlenmiş öğrenciler bir sorun, belki bir tehdit oluşturur. Bu gazetelerin sadık okurları, biçemsel tonları ve ideolojileri, hiç farketmeksizin içlerine sindirirler. Ton ve tutum sorunları eleştiride, yorum açısından büyük önem taşır; ne var ki gazete başlıklarındaki dilsel yapı bundan çok daha ötelere giden sonuçlar yaratır. Daha dikkatli bir inceleme şunu gösterir : Bu başlıklar, bildirdikleri olayın temel yapısını aktarış biçimleri konusunda da önemli farklar taşır. Çok gizli yollarla, kimin neyi kime yaptığını birbirlerinden çok farklı tablolarla sergilemiş olurlar; UÖB ile Keith Joseph arasındaki çatışmayı çözümlerken, sorumlulukları değişik biçimlerde paylaştırırlar... Bu üç çeşitlemede, algılama yapıları hafifçe çarpıtılmıştır. Okurların büyük çoğunluğu için, gerçek olaya ulaşabilmenin tek yolu gazetelerdir; bu nedenle okurlar açısından olayın yapısı, dilin düzenlenişiyle belirlenmiştir. Sonuç olarak Keith Joseph'le UÖB arasında geçen olaylar 10, 11 Aralık 1976 günlerinde yer almışken, bu olayları aktaran dil, okur açısından, temelde (yalnızca "yansıtıcı" olmak yerine) *oluşturucu* bir nitelik kazanır. Başlıklarda olaylar üç değişik biçimde "paketlenmiştir"; böylece olayların biçimi ve değerlendirilişi, her bir gazete ve o gazetenin okurları tarafından, olayların çözümlenmesinde kullanılan dilsel yapıya göre algılanır.

Gazete başlıklarının oluşturucu niteliği, Pope'tan yukarıda yapılan alıntıda gördüğümüz "yaratıcılık"tan temelde farklı değildir; her iki örnek de, "çalı" ve "ayrık otu" gibi daha yalın örneklerde incelediğimiz şifreleme ilkelerinin yaygınlaştırılmasından başka bir şey değildir. Bir an durup kullandığımız terimlere eleştirel gözle baktığımızda, "yaratıcı" sözcüğüyle şifrelediğimiz şey, dilin sıradan yetilerinden fazla bir şey değilse, yazından "yaratıcı" olmasını beklemekle ona aşırı sorumluluk yüklediğimiz sonucuna varabiliriz. □

Çevirenler : Gülşat Aygen - Yurdanur Salman

Notlar

Bu yazı Roger Fowler'ın *Linguistic Criticism / Dilbilimsel Eleştiri* adlı kitabının 2. Bölümü'dür.

(1) 'Hayvan Ulamları ve Aşağılama Sözleri', *New Directions in the Study of Language*'de; der. E. H. Lenneberg (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964), s.34.

(2) Doğal bilişsel ulamlar konusuna iyi bir giriş olmak üzere bkz. H. H. Clark ve E. V. Clark, *Psychology and Language (New York* : Harcourt Brace Jovanovich, 1977), 14. Bölüm.

(3) Anlamın yapılanışında dizgeselliğin dilbilimsel açıdan açıklanması konusunda bkz. J. Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Londra : Cambridge University Press, 1968), 9. ve 10. Bölümler; daha ayrıntılı bilgi için bkz. aynı yazarın *Semantics* adlı yapıtı; Cilt I. (Cambridge : Cambridge University Press, 1977) 8. ve 9. Bölümler.

(4) Toplum-dilbilimsel çeşitlemeler için bkz. D. Crystal ve D. Davy, *Investigating English Style*

→

Ferruh Tunç

GARİBAŞK

Yazardın sen de bu şiiri
konuşsak
götürse sözler yürekte doğan sevinçleri

Sözler mi yürektekini vaftiz edecekti
kim sözler yüzünden aşklar yitirmedi

Yan yana olsak
yani çok uzak
anlardın
bu şiiri

Kükreyen bir gök buluştururdu oysa bizi
savrulan sağanak okşardı ürperen tenimizi

— bilirim kırgınsındır bu yüzden başka kadınlar gibi —

Gözlerimde saklayarak ısıtarak yüreğimde
korudum barbar sözler istilasından çünkü seni

sustum

Dönüşmesin diye sonun başlangıcına ilk sözüm
aklın bize ilişmesin bile sevincimize
gömdüm
o sessiz lahite ikimizi

Ankara, 1983

→

(Londra : Longmans, 1969); P. Trudgill, *Sociolinguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1974); J. B. Pride ve J. Holmes, der., *Sociolinguistics : Selected Readings* (Harmondsworth : Penguin, 1972). Ama dil, toplumsal yapı ve düşünce arkasındaki bağıntılar konusunda daha kapsamlı görüşler için bkz. M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotics* (Londra : Edward Arnold, 1978).

(5) Burada ille de çarpık bir bakış açısını değil, yalnızca daha özgül açıdan bakışı anlatmak istiyorum.

MODIGLIANI'NİN PORTRELERİ

Modigliani, 1919

Ünlü sanatçı Amedeo Modigliani' nin resimlerinin konuları oldukça sınırlı ve kolayca anlaşılan konulardır; çoğunlukla portreler ve çıplaklar... Biçemi hemen tanınır. Biraz derinlere gidip modern sanatın gerçek bir öncüsünü bulmak isteyenler sert ama ilkel bir güzelliği olan heykellerine bakabilirler. Ne var ki modern sanatın genellikle kısıtladığı bir hünerle yaptığı resimleri de gözü okşar. Paris'teki bohem yaşamı temel yanlarıyla doğru olan bir efsane yarattı. Modigliani hemen hemen Van Gogh kadar toplumla arası açık bir sanatçıydı. Bir sanatçının yaşamı, öyküsünün yalınlıkla ve rengârenk görülebilmesi için, kısa olmalıdır: Onun yaşamı da kısaydı. 1884 yılında İtalya'da doğdu, 21 yaşında Paris'e gitti. Alkol ve uyuşturucu alışkanlığı yüzünden ilerleyen tüberküloz hastalığından kurtulamayarak 1920 Ocağında 35 yaşında öldü. Yaşamı boyunca ihmal edilen Modigliani'nin cenaze töreninde, resim ticaretiyle uğraşanların, onun tabloları için yeni bir fiyat belirleme tartışmasına girdikleri söylenir.

İnsan Modigliani hakkında, onun için yazılan yazıların tipine göre, farklı düşünceler edinebilir. Estetik yanı ağır basan eleştirmenler için o uçarı, yüce, büyük bir psikologdur.. Anektodlara dayalı biyografi yazarları onu, kadınlarla olan ilişkileri, alkol ve uyuşturucu alışkanlıklarıyla, özellikle yaşamının son birkaç yılındaki skandal yaratan olaylarıyla ilginç bulurlar. Yaşamıyla ilgili yeni kaynaklar bulunamadığı için Modigliani'nin yaşamı üzerine yeterli, doyurucu bir yazı yazılması olanaksız

görünüyor. Onu kişisel olarak tanıyan çok az kişi kaldı yaşayan. Modigliani'nin Paris'te bulunduğu (1906-1920), pek çok ünün ve servetin kazanıldığı yıllarda Paris sanat dünyası ilişkileri araştırma yapmaya olanak vermeyecek kadar içine girilemez oldu her zaman. Durum Paris Okulunun, tarihçilerin ve katologcuların dikkatini, Picasso gibi, zamanında çekmeyi başaramayan öbür sanatçılar ya da Utrillo, Soutine, Pascin gibi yeraltı sanat dünyasındakiler için de pek farklı olmadı.

Paris'deki bu yeraltı sanat dünyası psikolojik ve toplumsal açıdan hak ettiği ilgiyi hiçbir zaman görmedi, yeterince incelenmedi. Şimdilik yalnızca en çorak terimlerle anlatılabiliyor. Bu aralarında Modigliani'nin de bulunduğu *les peintres maudits* diye adlandırılan bir grup sanatçının içinde yer aldığı bir "olay".

Terimin "lanetli ressamlar" diye çevirisi bir başbelası olmadıklarını, yazgılarının böyle olduğunu vurguluyor. Kuşkusuz her iki değerlendirme de geçerliydi onlar için. Bu grubun içinde bulunduğu durumu oluşturan öğeler yabancılık, yoksulluk, zayıflık — ve dehaydı. Çoğu yabancıydı. Paris yükselmek isteyen yabancı sanatçıları çağırıyor ama onlara kucak açmıyordu. Üstelik yalnızca yabancı değil, bir de örneğin Yahudiyseler ya da köylü sınıfından ya da Avrupa'nın uzak köşelerindenseler Paris'den dışlanmaları kesindi. Yoksulluk kaçınılmazdı; öbür ayağının yabancılaşma olduğu yoksulluk kapanı denilen şey üstlerine kapanı verirdi. Kim bilir Paris'e gelen kaç yüz sanatçı bu kapana yakalanmış, ardlarında başarılı ya da başarısız diye hiçbir kayıt bırakmamıştır. Tersine modern sanatın en ünlü isimlerinden kimileri de bu olumsuzluklarla Paris'e gelmişlerdi. Chagall, Lipchitz, Zadkine, Brancusi böylelerindendi. Yabancılığı yendiler, yoksulluğu aşarak başarıya ve kabul edilmeye ulaştılar, *lanetli ressamlar* (ya da heykeltıraşlar) arasına girmediler. Bunun için bir üçüncü öğe gerekliydi — buna zayıflık diyebiliriz.

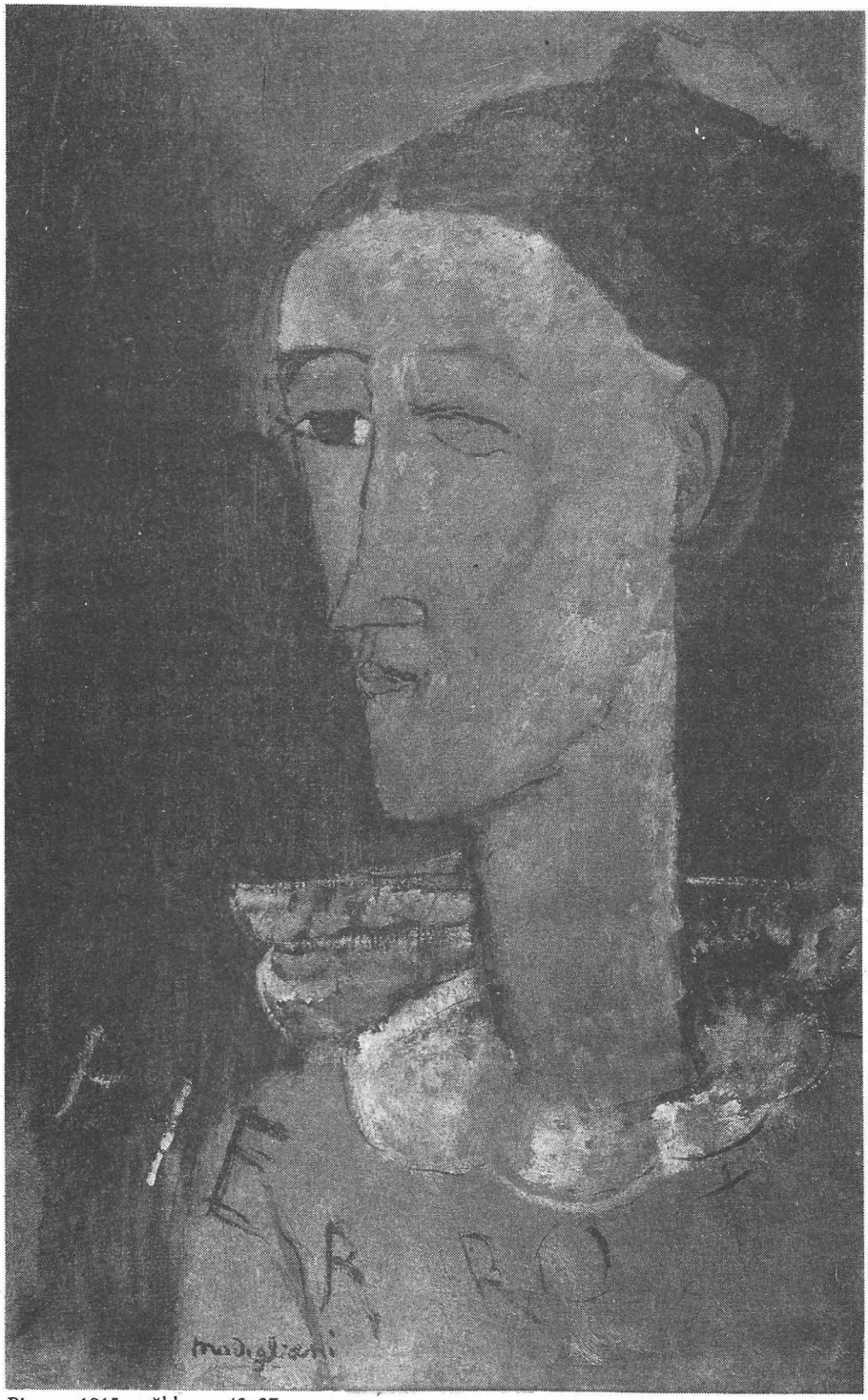
Lanetli ressamlar'ı oluşturan son

Pierrot, 1915, karton üzerine yağlıboya, 43x27 cm

1915 yılında, Modigliani'nin yapıtlarının kabul edilen tarihsel sırası doğruysa, sanatçı heykeli bırakmış kendini resme vermişti. Bu yılın resimleri arasında heykelle hiç ilgili olmayanların yanında heykele çok yakın olanlar da vardır. *Pierrot*'nun sütünsu boynu, ince uzun yüzü, tepeye toplanmış saçları heykelden alışık olduğumuz özellikler. Bu yapıt aynı zamanda Modigliani'nin o zamana kadar çok resim yapmasa da oldukça fazla çizdiğini gösteriyor. Heykel için yaptığı çizimlerde profilleri ve düzlem değişikliklerini belirten keskin, sürekli bir çizgi kullanılmıştı. Artık, farklı bir sanat biçimine uygun olarak, çizgiler kırık ve izlenimciydi ve kendi bağımsız yaşamını kazanmıştı.

Bir bireyi değil de bir tipi göstermek amacında olan *Pierrot*'da heykelin yansıması açık ve gerçektir. Modigliani, aynı yıl yaptığı *Henri Laurens* gibi birey portrelerinde daha zorlanıyordu. Bu portredeki kalın, büyük boyun, zarif olmaktan çok sağlam görünen bir yüzü destekleyen biçimsel bir araç. Boynun dışında portrenin geri kalan yanları tam bir resimsel tavırla ele alınmış.

Henri Laurens, 1915, yağlıboya, 55x46.5 cm



Pierrot, 1915, yağlıboya, 43x27 cm

Gelinle Damat, 1915, yağlıboya, 55x46 cm

öğe, deha ise, tarihsel varoluşları için gerekliydi. Aralarında iyi ve daha az iyi sanatçılar bulunmasına karşın hiçbiri bir başarı elde etmeden dikkat çekmedi. Başarılarıyla düzensiz yaşamları arasında nasıl bir bağ vardı? İlginç soru bu. Fenomenleri pek de yeni sayılmazdı. Sanatçıların olağandışı doğaları hep vurgulanır : ilginçlikleri, cinsel aykırılıkları, siyasal ayrılıkları, toplumdışı kalışları, delilikleri ya da deli gibi görünmeleri. Sanatçı gariplikleri romantik dönemlerde göze çarpmaya başladı. Romantikler, gerçekçiler ve soyutlamacılar için yoksulluk ve yabancılaşma, zevk düzeylerinin kendilerini destekleyecek olanların zevk düzeylerinden ileride olmasından kaynaklanıyordu. Bu durum yapıtları üzerinde spekülasyon olanağı da sağlıyordu. Topluma aykırı sanatçı ünlü bir sanatçı durumuna da gelebilirdi. Modigliani sahneye çıktığında izlenimcilerin daha önceden yol açmalarıyla çağdaş sanat üzerine spekülasyon yerleşmişti. Yirminci yüzyılda spekülasyon şansını artıran yeni öğe

Gelinle Damat, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm

Modigliani'nin birkaç çift-portresinden biri olan *Gelinle Damat* aynı zamanda resimlerinin en biçimcilerinden, hem de en komiklerinden biri. Adamın yüzü sanatçının uyguladığı "formül"ün aşırı örneklerinden; kadının çizgileri de ona uyuyor. Bu formül, Modigliani'nin, kadının basit ve budala, erkeğin ise kolalı gömleği içinde ahmak ve azametli olduğu çiftte gördüğü anlamsızlığı, engellemek bir yana, çok iyi anlatıyor. Resmin yapıldığı yıl Modigliani'nin kendi felaketlerinin başladığı dönemdi; toplumla ilgili deneyimleri giderek daha tedirgin edici oluyordu. Aynı zamanda P. Guillaume'e resimlerini satıyor ve belki de kabul edilebilir resimler yapma baskısını üzerinde duyuyordu. Bu dönemde yineleyebileceği ve insanlıkla ilgili duygularını aktarabileceği bir formül çok yararlı olabilirdi.

Gelinle Damat'taki erkeğin çizgileri insanın kafasında Modigliani'nin, Klee'nin resimlerini görmüş olabileceği düşüncesini doğuruyor. Örneğin bıyık oldukça Klee benzeri. Ama komik etki, mizahın karşı konulmaz bir biçimde yükseldiği Klee'nin tablolarındakinden daha amaçlı. *Gelinle Damat*'ın doğrulardan oluşan bir yapısı var ve moda bir modernliğe doğru kasıtlı bir çaba gösteriyor.

---

nörotik sanatın tanınması ve değerlendirilmesiydi. Özgünlüğe duyulan istek ve anlatım yoğunluğu büyüdükçe bu niteliklerin yalnızca ustalık ve deneyimle sağlanamayacağı ve toplumun normal üyelerinden alınamayacağı kabul edilmeye başlandı.

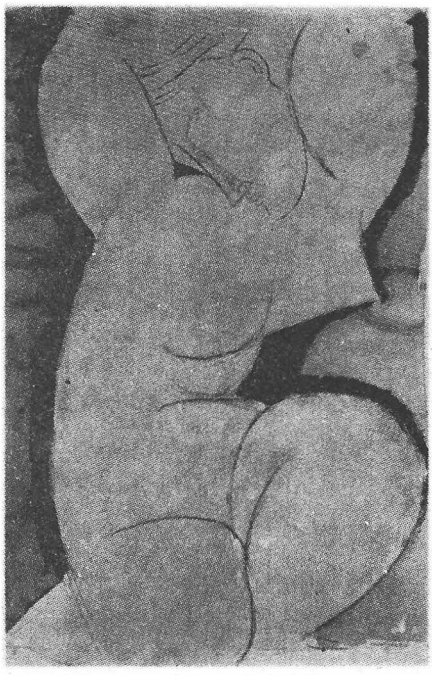
Eğitimsiz, ilkel, kaba ve gerçekten yoksul olmayan, çok iyi Fransızca konuşan Modigliani nasıl oluyor da bu grubun içine giriyordu? Neden en yakın arkadaşları resim yapmaktan başka hiçbir şeye değer vermeyen perişan Baltık köylüsü Soutine'le basit Maurice Utrillo'ydu? Modigliani'nin biyografisi hiçbir zaman tam olarak tamamlanamayacağı için bu soruları da tam anlamıyla yanıtlamak olanaksız. Paris'deki durumunun tersini gösteren geçmişinde ve soyunda ancak varsayımsal yanıtlar bulabiliriz. Sanatçıların ünlenmeleriyle ilgili yeni spekülasyon ortamı zamanın karakteristik girişimci acımasızlığıyla sürüyordu; bu, varolan durumda belirleyici öğelerden biriydi. Modigliani'nin Paris'e geldiği yıllarda kendi kuşağından bazı sanatçılar bu spekülatif ilgiden yararlanmaya başlamışlardı. Başta Picasso olmak üzere güçlü karakterlerdi bu kişiler. Zayıf akıllılar için spekülasyon kendini açık bir istismar ya da bilinçli bir ihmal biçiminde gösterir. Modigliani'yi özellikle yaralayan ikincisi gibi görünüyor. Bir bakıma zayıf olmakla birlikte, açık istismar karşısında hoşgörü göstermesi beklenemezdi Modigliani'den.

Paris'deki durumunda Modigliani'nin dramı için gerekli olan öbür öğe daha çok kültür tarihine girer. Yüzyılın başlarında Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi Paris'teki kültür ortamı da sanattaki ve yazındaki simgecilik akımıyla biçimleniyordu. Bu akım yoğun bir öznelliği ve normların hoşgörüsüzlüğünü destekliyor, en azından kâğıt üzerinde, davranış ve yaşam biçimine kadar uzanıyordu. Sanat ve yaşam arasındaki boşluk, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda giderek daha tehlikeli bir bölge durumuna gelmişti. Kendi koşullanması ve kişiliğinin kendini yıpratmaya açık özellikleri yüzünden Modigliani bu boşluğa düşmeye yatkındı. Sanatla yaşamı birbirine karıştırmasının ve sanatçının işleviyle ilgili henüz olgunlaşmamış bir kendini kandırma eğiliminin kurbanıydı. İyi ki Modigliani'nin gençlik yılları üstüne elde yeterli belge var da biz bugün onun neden *maudit* terimiyle yaftalandığını, adının kısaltılmış biçimine benzeyen bu mizahlı kelime oyununun neden oluştuğunu bir dereceye kadar anlayabiliyoruz. □

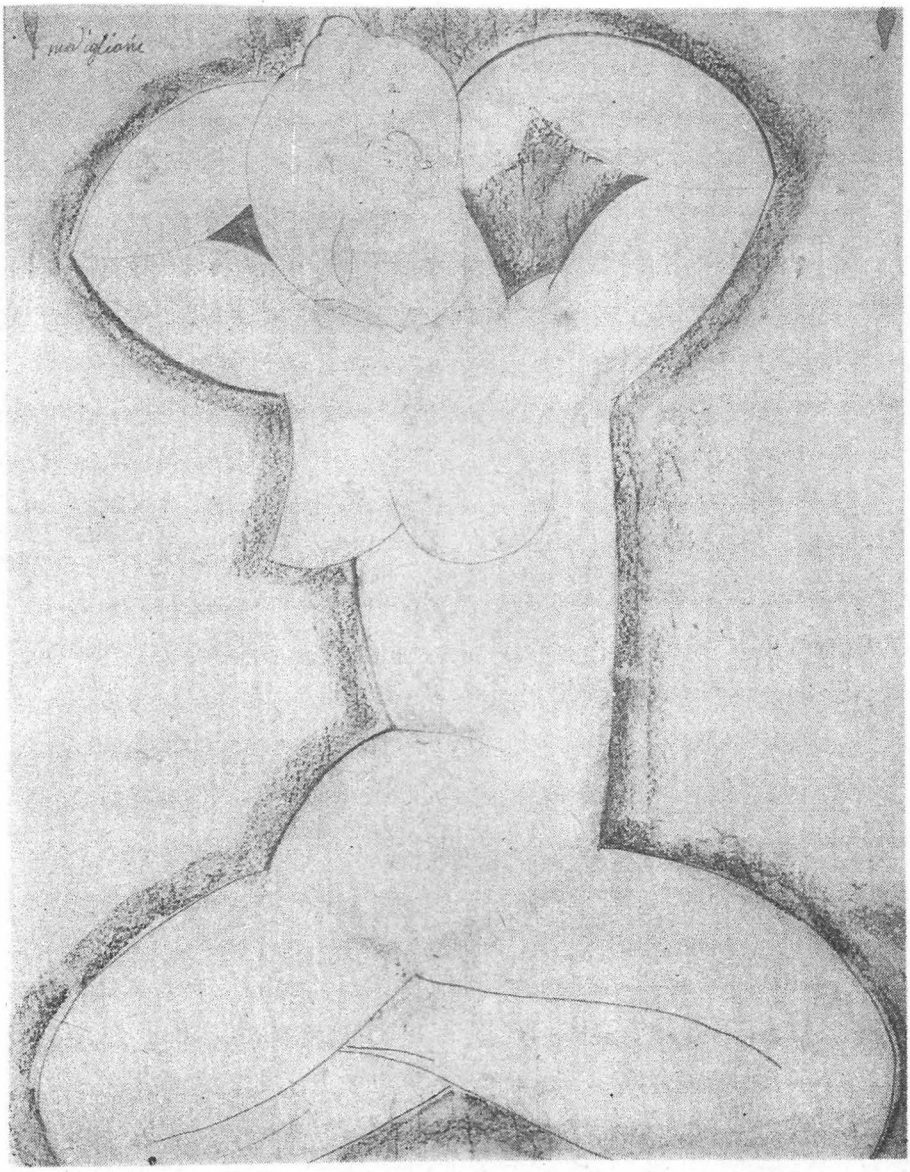
MODIGLIANI'NİN ÇIPLAKLARI

Karyatid, pastel, 1913

1913'de yaptığı suluboya *Karyatid* kadar zarif olmasa da bu resim daha güçlü ve daha erotik (83x43). Kasıkların altına yerleştirilen ayaklarla bacakların duruşu doğrudan erotik Hint sanatından alınmış izlenimi uyandırıyor. Aynı zamanda figürün üst yanı kesinlikle Avrupalı ve modern. Başın arka-



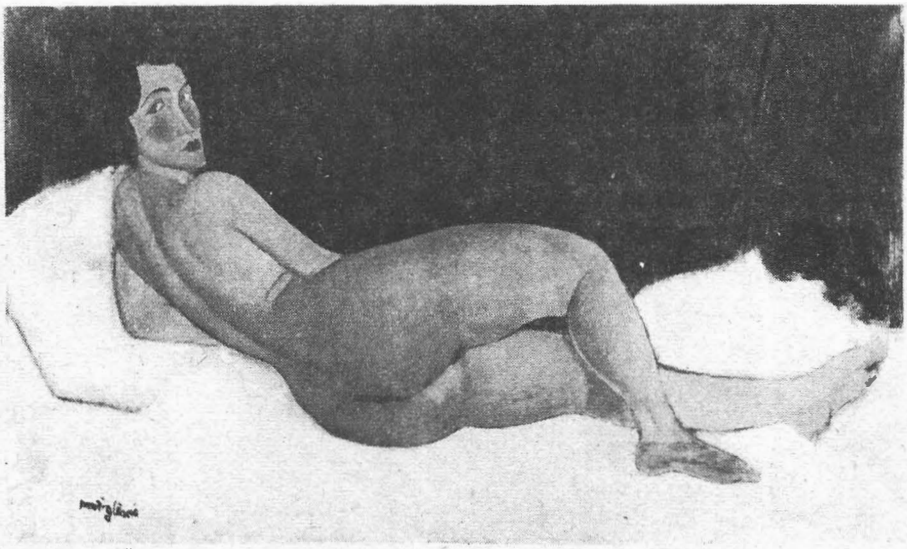
Karyatid, 1913, suluboya, karakalem, 53.5x41 cm



Karyatid, 1913, pastel, 83x43 cm

sında birleştirilen kollar Picasso' nun *d'Avignon'lu Kızlar* tablosunda ve ondan çıkan başka birkaç daha küçük resminde kullandığı bir duruş. Memeler modern bir çağdaş duyarlığı sergiliyor. Meme uçlarını ve göbeği belirten küçük ince çizgiler Modigliani' nin doğrudan yontularak yapılan heykelin kaba anlatımını düşünerek yola çıkmadığını gösteriyor.

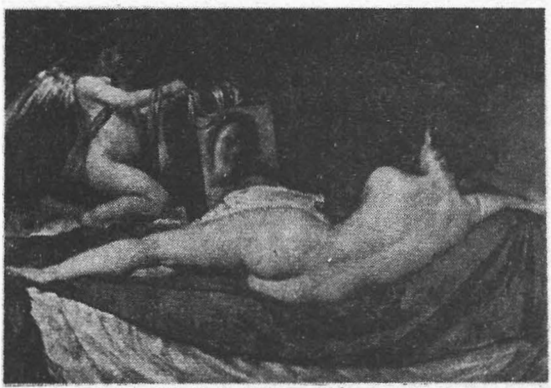
1913 yılının suluboya, karakalem *Karyatid*'i (53.5x41 cm) benzer karakterde bir resim; kollarda, memelerde ve özellikle başın bedene bitiştirilişinde daha biçimci olsa da tensel bilgilere dayanır. Bu resimde öbür ikisinin Brancusi tipi başı yerine Modigliani'nin kendine özgü olan tipte bir baş var.



Sağ Omuzu Üzerinden Bakan Çıplak, 1917, yağlıboya, 89x146 cm

Sağ Omuzu Üzerinden Bakan Çıplak, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 89x146 cm

Erotik değerler sıralamasında arkadan görülen çıplakların özel bir yeri vardır. Boucher bunu utandıracak bir etkiyle kullandı, ama arkadan çıplak kadın görünüşü imgesinin en unutulmazı kuşkusuz Velazquez'in, figürün nefeskesici güzelliği içinde erotikliğin eridiği, *Venüs'ün Süslenişi* tablosudur.



Venüs'ün Süslenişi, 1645-1648, yağlıboya, 122x177 cm

Modigliani'nin akıcılığına ve temel sanatçılığının zerafetten uzak olmayan çarpıcı bir imge yaratmasına karşın, bir figürü bütün olarak yaparkenki zayıflığı gizlenemiyor.. Alt bacaklarda ve özellikler bilekler ve ayaklarda açıkça görülen bu zayıflık Velazquez'le karşılaştırıldığında acımasızca vurgulanıyor.

Duruşla zaten aktarılan erotik etki kalçaların ve üst bacakların gözle görülür bir biçimde abartılmasıyla artırılmak istenmiş. Tam değilse bile yüz ayrıntılıdır, bakış hazırlıksızdır; resimdeki cinselliği azaltacak bir etkisi yoktur. Bu yanlarıyla Modigliani'nin en erotik çıplaklarından biridir, ama modern çağların en güzel çıplaklarından biri olan *Yatan Çıplak* düzeyine ulaşamaz. *Sağ Omuzu Üzerinden Bakan Çıplak*'ta bedenin parçaları keskin bir biçimde betimlenmiştir; ne var ki mükemmel bir biçimde yerleştirilmiş bir resimde olması gereken dengeden ve bütünlükten yoksundur.

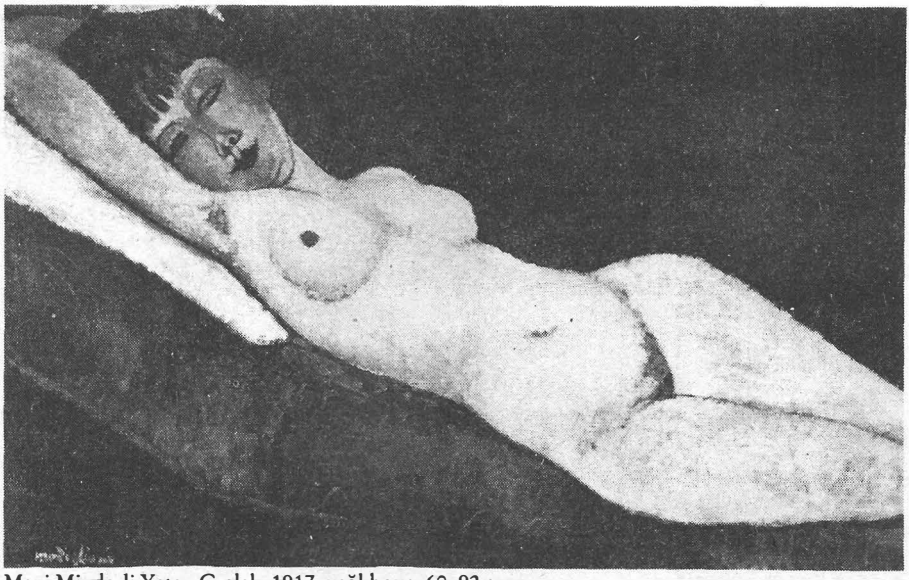
Yatan Çıplak, 1917, yağlıboya, 60x92 cm

Yatan Çıplak, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 60x92 cm

Bu harika tablo Modigliani'nin çıplakları sıralamasında yüksek bir yere oturmak için yarışır. Oldukça tensel olmasına karşın başarıyla genelleştirilmiştir de. Yüz portre-benzeri ve ayrıntılı değildir. Bu tabloda Modigliani gözlerin gerekli olduğunu düşünmüştür; gözler kadınsı cinselliğin yoğunlaştırılmış özünü bir araya getirir ve izleyene aktarır. Modigliani'de alışılmamış bir biçimde, parçaların düzenli olarak bir araya getirilişiyle ortaya çıkan beden, memelerin açısının ve duruşunun, göğüs kafesinin, kalçaların, üst bacakların ve karnın çok iyi anlatıldığını gösterir.

Bu resimle Modigliani, örneklerini Giorgione, Titian, Velazquez, Goya ve Manet'de gördüğümüz büyük çıplak geleneğiyle kıyaslanmayı çağrıştırır. Belki de en iyi karşılaştırma, Goya'nın *Çıplak Maya*'sının çekici, naturalizm ve zerafet arasındaki alttan alta dengeli cinselliğiyle yapılabilir.

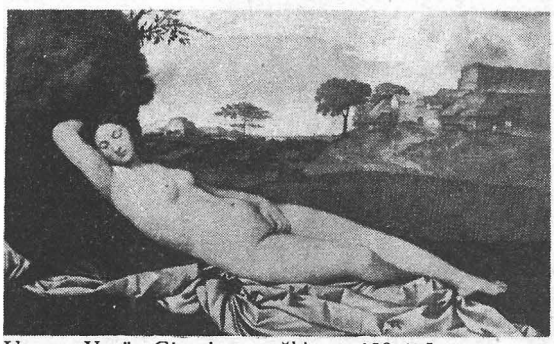
Çıplak Maya, 1798-1805, yağlıboya, 97x190 cm.



Mavi Minderli Yatan Çıplak, 1917, yağlıboya, 60x92 cm

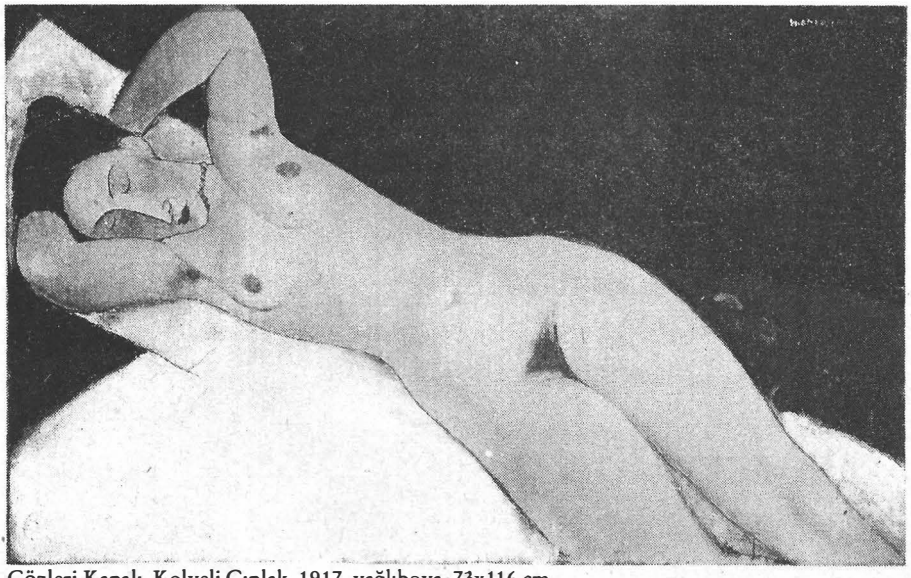
Mavi Minderli Yatan Çıplak, 1917, tuval üzerine yağlıboya

Modigliani'nin yaşamı düzenli bir biçimde ve özenle tarihe geçseydi bile onun çıplak tabloları gene spekülasyon konusu olurdu. Yirminci yüzyıl sanatında, zaman zaman bir resmin kendi özellikleriyle bağımsız bir sanat eseri sayılabileceği ama çok ender olarak modern sanatın gerçekten yaratıcı bir başyapıtı düzeyine ulaşabileceği kalın bir erotik imgelem oluşumu vardı. Modigliani'nin çıplakları kuşkusuz birer sanat eseri. İçlerinden bazıları birer başyapıt ama unutulmaz erotik içeriklerinden hiçbir şey yitirmeden. Bunu görmek Modigliani'nin çıplaklarının yalnızca cinsel serüvenlerinin görsel bir aktarımı olduğu savını kabul etmek değil. Her şeye karşın Modigliani aslında özden gelen bir ressamdı. Erotik duyguları, anektod biçiminde değil, profesyonel olarak aktarabilme yeteneği ona karşı kulanılmamalı. Onun çıplakları Titian'ınkiler ya da Renoir'ınkiler gibi erotik; pornografik değil.



Uyuyan Venüs, Giorgione, yağlıboya, 108x175 cm

Elbette Modigliani'nin modelleri'nin yüzleri kendilerine özgü ve ifadeleri erotikliğe katkıda bulunuyor. Bu resimde ressam modeline acımasızca parlak bir burnun yanı sıra bir de çift gerdan vermiş, oysa kadının bedeni geri kalanıyla ince. Modigliani'nin portrelerinde böyle özelliklere çok az rastlanıyor. Bedenin inceliği kompozisyonun vurgulanmış yataylığına katkıda bulunuyor, keyfi bir biçimde sağ kolun başı çevreleyişi ve sol kolun hiç görünmemesi bu duyguyu güçlendiriyor. Bu çıplak betimlemelerinin en ünlü ve en güzellerinden biri olan Giorgione *Venüs*'ünün pozu. Ama Giorgione, Modigliani'nin önem vermediği ya da göstermeye cesaret edemediği bir biçimde, kolun erotik içeriğe katkıda bulunmasına izin veriyor.



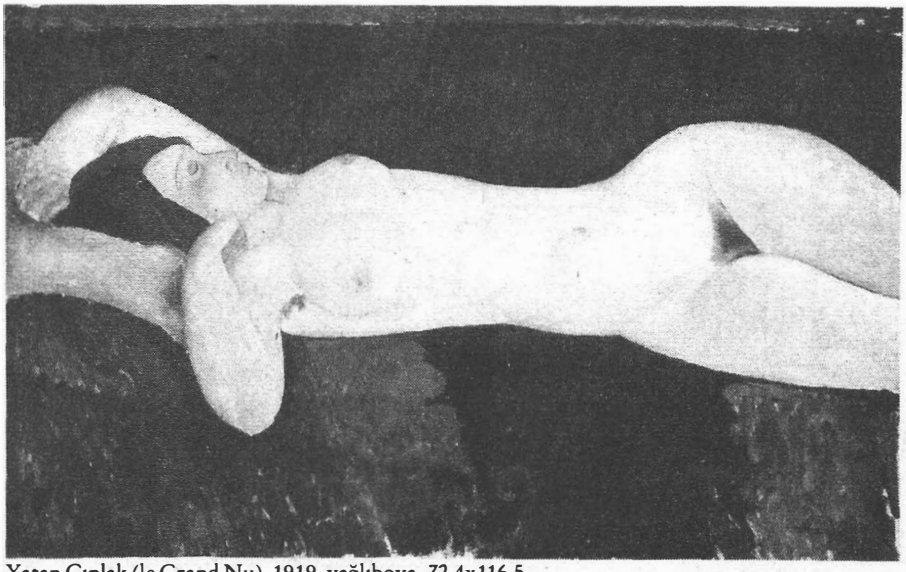
Gözleri Kapalı, Kolyeli Çıplak, 1917, yağlıboya, 73x116 cm

Gözleri Kapalı, Kolyeli Çıplak, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 73x116 cm

Tabloda yüz çizgileri çok basit çizilmiş ve gözler kapalı. Bu resmin erotik yanını azaltıyor ve akla, çıplak fotoğrafçılığında modelin kameraya bakmaması geleneğini getiriyor. Berthe Weill'deki Modigliani sergisinde polis çıplakları pornografik bulduğu için sergiyi kapatmıştı. Modigliani bu suçlamaya kimi durumlarda karşı koymaya çalışmış olabilir ama çok da uygunsuz bulunabilecek tüyleri göstermeyi sürdürdü.

Modigliani'nin yapıtlarının tarihsel sıralamasını bugünkü durumuna göre çıplaklarından herhangi birinin sergiden sonra yapılıp yapılmadığını söylemek güç. Çoğu 1917 tarihli sayılıyor; serginin yapıldığı yıl. Ama bu savı mantıksız çıkaracak kadar çok sayıda çıplak var. Çok hızla resmedilmiş olabilirler. Başarılı bir formül bulan Modigliani bunu sık sık kullanma eğilimine girmiş, farklı nitelikte bir ürün vermek için arada sırada bu formülden uzaklaşmış olabilir. Yöntemiyle ilgili çeşitli sorular var : Her resmin ne kadarı doğrudan modelle çalışıldı? Farklı modeller kullandı mı? Modigliani herhangi bir biçimde fotoğraftan yararlandı mı? Bu soruların hiçbiri kesin yanıtlanabilecekmiş gibi görünmüyor.

Kendi Portresi, 1919, yağlıboya, 100x65 cm



Yatan Çıplak (le Grand Nu), 1919, yağlıboya, 72.4x116.5

Yatan Çıplak (le Grand Nu), 1919, tuval üzerine yağlıboya, 72.4x116.5 cm

Modigliani'nin çıplaklarının en büyüğü olan *Yatan Çıplak* aynı zamanda resimsel olarak en dekoratif olanı. Alışılmışın dışında erotik içeriğe daha az ilgi gösterdiği bu resminde sanatçı gövdeyi doğaldışı bir biçimde uzatmış. Gövdenin altında, modelin üzerinde yattığı halıda ya da örtülerde karanlık bir bölüm var; bu gövdenin, bedenin üstüyle altı arasında bir köprü yapıyormuş gibi görünmesini sağlıyor. Bedenin üst ve alt bölümleri normal oranlarda: Alışılmışın dışında baş, profilden görülüyor ve eller de ortada. Sağdan gelen dramatik bir ışık yüzü aşağıdan geliyormuş gibi aydınlatıyor ve bu farklı yapıta alışılmamış bir başka özellik daha katıyor.

Modigliani'nin çıplaklarındaki abartmalara dikkat ederken bunların portrelerinde kullandıkları gibi içgüdüsel çarpıtmalara dayandığını akılda bulundurmak ilginç. Benzer amaçları var — bildiğimiz bir formu yeniden biçimlendirerek daha canlı bir resim yaparak izleyene keskin bir varlık duygusu vermek. Portrelerde bu kişiliğin sergilenmesidir; çıplaklarda ise, kaçınılmaz olarak, cinselliğin. Çarpıtmalar sezgiyle ve dikkatle hesaplanıyor ama kimi zaman etkili olmanın sınırlarını aşıyor. Çok uzun bir boynun bir portreyi ikonik bir imgeye dönüştürmesi gibi bu tablodaki çok uzun gövde cinsel olanı süsleyici bir figüre dönüştürüyor.

Derleyen : Ani Toros

İLHAN BAŞGÖZ
Folklor Yazıları

ADAM YAYINLARI

küçük İskender

İNDİRİMLİ SATIŞLAR

örümcek pudrası sürdüm bayılan yüzüme
insan eti yiyen adalarda.
öldürdüğüm adamın küçük dilinde
hiç türkçe bilmeyen kürt sardunya.

hırt herifler, arkamdan açık kapılar ve çığlık
çığlığın üstünde dengesini yeşerten kirpi
bakışsak, karantinaya alınacak
'iki noktadan yalnızca bir doğru geçer' teoremi!
kuyudan en son, stalin'in poloroid fotosunu
çıkardı polis attı önüme
vah, yetmiş yedi taksim bir
sormagir'de sığındığım orospu erkek
akmış makyajın incesazı
yürek : bir ümit arsızı
bir hayat hayırsızı!benim ellerim kelepçeli
yok hiç vaktim.
damlardaki tomson yılanlarının götü cuk cuk
çoluk çocuk akıyor kana inat
berd-el-acuz tarıyor tarumar doğum tarihlerimizi
ahmet!düşüyor!ali!düşüyor!mustafa!çoktan düşmüş!
eti etten kerpetenle ayıran telaş
ezan sesiyle sevişiyor, bir mayıs marşı
şahsen coplar mahcup, panzerler şahsen ağlamaklı
mütemadiyen sloganlar
ve pankartlarda atasözleri
ve kızıl kaşkollar sessizce bırakılıyor birer birer
Atatürk anıtının dibine,
üşüyen kediler sığınıyor içlerine. Uzanıyor paşa
alıyor iki tanesini, —Al sar boynuna İsmet diyor
sararken ötekini kendi boynuna,
ve öldürülenleri görmemek için
acısından, yumuyor o çağla buruğu gözlerini!

15-16 Aralık 1989

ÇIPLAK AYAKLIYDI GECE

Ali Taygun

Malum, bizde polisiye yazılmaz. Polisi sevmez kimse çünkü. Polisle özdeşleşmek istemez.

Bir de — belki ondan sevilmez polis — adamların çalıştıklarını izlemek keyifli değildir. Yani, pek akıl yürütmeye dayanmaz araştırmaları. Daha "*fiili*"dirler!

Ondan olsa gerek, edebiyatımızda, olduğu kadarıyla, "gerilim" unsuru, yasa dışına çıkanları derdest eden resmi kahramanlardan değil, devlet heyulasına rakip, genellikle tek başına kalmış insanların can derdine düşmüşlüklerinden kaynaklanır.

Öyleyse baskı dönemleri bu tür için biçilmiş kaftan! Ne ki, 12 Marttan sonra dönemin kaçma kovalamalarını anlatacak romanlar birbirini izler diyorduk, anca birkaç eser çıktı. 12 Eylülden bu yana on yıl geçti, gerilim repertuvarımız gene zayıf. Yazılmıyor. Oysa '*Fosforlu Cevriye*'den *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'e bu türe iyi örnekler var. Bunlar ilgi derlemiş.

Ümmiliğimizden midir, yazılı belgelerin gün gelip başa bela olmasından mı, yoksa kalem erbabımız romana üşeniyor, ondan mı, nedir diye kara kara düşünürken bir hikaye kitabı çıktı : *Çıplak Ayaklaydı Gece* Ahmet Ümit'in düz yazı alanında ilk yayımlanan eseri. Daha önceden çıkan *Sokağın Zulası* adlı bir de şiir kitabı var.

Ahmet Ümit, yetmişlerin sonlarına doğru pişmiş, seksenleri yeraltında mücadeleyle geçirmiş kuşaktan. Hani şimdi moda oldu, vaktiyle ateş hattına sürülürken bugün, "*Bütün çektikleriniz haybeyeymiş,*" denilen *tukaka* bir kuşak var ya, onlardan.

Ellisine merdiven dayamış, çoluk çocuğa karışmış, siyasi, mali kudreti yerinde, sosyalizmi keşfettikleri delikanlılık günlerine tatlı, nostaljik bir gözle bakan, biz, az şımarık '68 kuşağı gibi değil bunlar. Otuzlarındalar. Efsaneleriyle büyüdükleri Deniz'lere, Ulaş'lara, Mahir'lere vurulmuşlar küçük yaşta. Daha lisede, hatta ortaokuldayken "devrim yolu"na kelle koymuşlar. O günden beri politik mücadeleden başka bir şey tanımamışlar. Bütün yeteneklerini o doğrultuda kullanmışlar. Becerileri o alanda gelişmiş. Tartışmasız itaat en yüce erdem olarak belletilmiş bunlara. Özel hayatları, meslek edinme fırsatları, yaratıcılıklarını gerçekleştirme olanakları hep "o mutlu devrim günü"nden

sonraya ertelenmiş.

Ve günün birinde itaate alıştıkları önderler, "*Sarhoştuk, aydık, biz bu işten caydık,*" deyince orta yerde kalakalmışlar. Yaşıtlarından on, on beş yıl sonra hayata atılmak, inanıp savunageldikleri her şeyin tersini yapmak zorunda bulmuşlar kendilerini.

Bu kuşaktan kimileri *kabak çiçeği gibi açıldı,* geçtiğimiz günlerde. Dört başı mamur, her soruya cevabı hazır bir düşünce sistematiğinden kopunca bir nihilizme, daha doğrusu Özal dönemi barbarlığına savruldular. Dün ser verip sır vermezler, türlü işkenceye, dayağa göğüs gerer *konuşmazlardı.* Göz kırpmadan canınızı emanet edebilirdiniz onlara. Bugün çek-senet, yeminmin-net yüz bin liranızı çarpmak için atmadıkları takla kalmıyor. Eski deyişle, "*zıdlarına inkılab*" ettiler!

Ne güzel ki, bu çalkantı olumlu sonuçlar da verdi. Kimilerinde bunca zaman içinde kurumamış tohumlar, ortam rahatlayınca filiz vermeye başladı. Yıllarca içlerinde bastırılan yaratma dürtüsünün önündeki setler yıkıldı, tapalar attı ve çağıldaya koyuldular..

Anlatacakları vardı. Hem de çok. Bu ülkede çok az kişinin başından geçmişti onların başından geçenler. Gördüklerini çok az kişi görmüştü.

Üstelik bütün bu yaşadıkları çok ilginçti. Yasak düşüncenin çekiciliği nereden kaynaklanıyordu zaten? Gizlilik neden böyle cazipti? Onlar, birçok yazarın hayali kahramanları için tasavvurdan dahi aciz oldukları olayların içinden geliyorlardı. Ve şimdi bu yaşantılarını okurlarıyla paylaşacaklardı.

Çıplak Ayaklıydı Gece ilk eserlerin birçoğu gibi esas itibariyle biyografik. Ne ki, biyografik olmakla post-modernizmin eklektik, bu yüzden de zengin kurgusunun yanında soluk kalan, kuru bir doğallığa düşmüyor, yazar hikâyelerinde. Tam tersine, gerçekçi edebiyatın bütün avantajlarına sahip çıkıyor.

Özellikle "Pezevenk" adını taşıyan ve kitabın yarısına yakınını kapsayan hikâyesinde Ahmet Ümit, bu kavgaya sıvanmış "her gencin başına gelebilecek", bir bakıma "sıradan" bir olayı anlatıyor. Gel gelelim bu tür badireler atlatmamış bir "seken kuşağı" mensubu ihtimal ancak sıkı bir "polisiye", yahut "casusiye"de karşılaşabilir böyle bir olayla. Ona çılgın bir hayal mahsulü, Kafkaesk, gerçeküstü nitelemelerini yakıştırabilir.

Eserin gerçekçiliği de buradan kaynaklanıyor ya! Öyle bir dönemde, öyle bir durumda yaşanmış ki anlatılanlar, kahramanın, sıradan bir insana düpedüz paranoyakca gelecek tepkileri o ortamda son derece sıradan. Yani paranoyayı üreten kahraman değil, dönem! Bunun farkında olan yazar kahramanın baş döndürücü ürkekliğini sıradan bir davranış gibi sergileyerek okuyucunun zihninde yaşanan baskıyı canlandırıyor.

Ahmet Ümit'in, okuyanı sarmalayıp götüren bir üslubu var bu hikâyesinde. Dışarıdan bakan, "tarafsız şahit" gözüyle izleyen birinin algılayabilecekleri-ni yazıyor. Hemingway tarzı. Süs yok, kelime oyunu yok. Olayların içine giriyorsunuz, akıp gidiyor. Söyleyecek lafı olmayıp "edebiyat yapmaya" girişenlerin dudak bükecekleri, okuması kolay, yazması amansız bir tarzdır bu. O başarıyor.

Dünyanın böyle hızla değiştiği, değerlerin, inançların alt üst olduğu günümüzü anlamak için seksenli yılları kavrayabilmek şart gibi geliyor bana.

Nuh Ömer Çetinay

UZUYORDU SAKALIM

Çocuklar çekilin / sakalım uzar

Parlamazsa para verme
tüyü bitmemiş ömrümüze
boyayalım be abi
oyuna hasret elimizle

Çocuklar çekilin / sakalım uzar
(gölgemi donduran çıkmaz sokaklar)

İşkencede neler var
garson, az pişmiş
— yiğit canlı gerek —
garson, nasıl dayanırlar?

Çocuklar çekilin / sakalım uzar
(umudu seyrelmiş insan bakışlar)

Ner'desin ey gökyüzü
sesim kayıp giderken?
Tekliyor kalbim
bir savaş başlatıyorlar

Çocuklar çekilin / sakalım uzar

Kesilir benim de bir gün
elbet ak düşmüş sakalım

Çekilin çocuklar...çocuklar...

Bugün serpilmiş gördüğümüz her şey "sıkı" dönemde cenin halindeydi, özelliklerini kazanıyordu. *Çıplak Ayaklıydı Gece*'yi ister keyifli bir polisiye gibi okuyun, ister dönemi tahlil için üst düzeyde bir delil kabul edin, sanırım "Dont' worry, be happy"cilerin dışında kalan, başınız dara düşünce size omuz verecek o güzel insanların hepsinin de bavullarını toplayıp gitmediklerini hissedecek, bir ferahlayacaksınız. □

Çıplak Ayaklıydı Gece, Ahmet Ümit, Cem Yayınları, 120 s.

ŞİİRLİ DEĞNEK

küçük İskender

Lobideki adam, kitapları üçüncü kattaki ateş havuzunda bulabileceğimizi söyledi. Talebem Martı ile birlikte, gecenin ilerleyen vaktine karşın, itinayla gülümseyerek merdivenlerden yukarı doğru çıkmaya başladık. Ezberimizde bir çocuk tekerlemesi, içimizde bir başka olduğumuzu bilmenin kuşku götürmez ürpertisi.. Şimdi yalnızız.

ceninlerin kundaklandığı limonluk

Açıklıyorum artık! Böyle giriyor kitabına Süha Tuğtepe. Susmanın önemli bir erdem olarak öne sürüldüğü ülkemizde, büyük bir rahatsızlanmanın, haytalığın ve ölçünün nabzını tutarak — yer yer de kaçırarak — dile getirilmesi denilebilir *Düşler ve Seyrekzamanlar*'a. Yayınevinin üstünkörülüğü, kitabın estetiğine her ne kadar leke sürse bile, daha önceki kitabı *Yüzler ve Zarflar*'la Akademi Kitapevi'nce mansiyonlanmış olan Tuğtepe, tiradını, hem de tehlikeli oyunlar'dan sıyrılıp gelen tiradını, pervasızca atarak işi kotarıyor. Kalkıp,

> Yaşadıkça acıtan.
> Öldükçe acıtan,
> lanetli, deli insan kırıntısıyım,
> imparatorluğumun uslanmaz yalancısı.
> Ne güzel... hiç kimse güvenmiyor bana,
> uğruma diz vuran pantolonumdan başka.
> Çekiliyorum aranızdan. Kalbi delik bir çocuk,
> küfrediyor ananıza, avradınıza.
>
> ("Mi-Diyez")

deyiveriyor. Hülya canavarı, bir yarı bebe-yarı uşakkapan gibi, *gerçek*'le ürkütüyor sizi. Elinde tabanca olan bir soyguncuya, tığ çeken bir büyükanne gibi. İnce, usturuplu, efendisiz, gerektiğinde *delikanlı!*

Kitap dört bölümden oluşsa da (Kardanadamlar ve Seyrekzamanlar; Tortularprensi ve Seyrekzamanlar; Çocuklar Pırtılar ve Seyrekzamanlar; Düşler Aşklar ve Seyrekzamanlar) anlatımında korkunç değişikliklere, teknik arayışlara pek yönelmemiş Tuğtepe. Aynı sesle, aynı aletle farklı şarkılar söylemeyi yeğlemiş. Bu yaklaşım, öyle olumsuz sonuçlar doğurmuyor, aksine daha bir nüfuz eden, işleyen tavır ortalıyor.

Zaman iki başlıdır artık.
Solucanlar zaten iki başlı.
Bir geri, bir ileri,
inip çıktığım evler, ülkeler iki başlı.
Biri ayan-beyan, ötekigizlidir;
sezilir şiir gibi...
(Düşümser)

Hırçınlaştığı noktalarda ironiden koparak, "a'larının üstüne yumuşatma imi koyabileceğimiz" bir kabalaşma'ya yöneliyor; bu da Tuğtepe'nin şiirinde heyecanın, haklı nedenlerle kendini kaybetmenin, sinirlenmenin özel bir yer tuttuğunun en açık kanıtı sayılabilir :

Kandırın beni yine!
Hadi kandırın!
Her şey insan için deyin!
Aşağılık duygunuz,tabiatla savaşınız, sevişmeniz, çoğalmanız...
Betonlarınız, demirleriniz, boklarınız!
Hadi her şey insan için deyin! Hayvan olayım önünüzde!
Kürküne aptal yüzlerin kahrolduğu altın tüylü bir hayvan!
Öldürün beni!
Hadi öldürün!
Ağzınıza sıçayım!
(Düşlerin Linci)

Mister No'larıyla, Hayal Kumpanyaları ile Seyhan Erözçelik'ten sevimli izler de taşıyor Tuğtepe..

Günümüzde yazılması gereken bir şiirin yanında konakladığı kesin. İpek Yolu'nda değil, bizler gibi Köpek Yolu'nda ilerleyen bir *salvotik* o da. Tuğtepe'yi biraz daha duyarlı davranmaya çağırsak, ne yanıt vereceğini tahmin edebiliyorum :

Yine seyrekzamandayım gençliğimle başbaşa.
Oh ya, sizden uzağa işiyorum ya...

Talebem Martı, pencereden, uçan kızkuşlara laf atıyor...

sahi bellek, sahi mazi, sahi cerrah prömiyeri

"Sevgili İlkaşk Çocuğu Cem,

"Bu defa sana şiirden söz etmek istiyorum. Her insan kadar yakınsındır o efsuna. Tılsım kenarına inen bir ceylan kadar doğadan ve doğaüstündendir şiir. Diliyle, teniyle, belleğiyle, mazisiyle, kendisini yoklayan cerrahın : tutkuağu' nun elindedir. Yeni zamanlarda birinç kitabını yayımlayan bir şair arkadaşım var : Atılgan Bayar. Kim bilir, sık sık adı geçmiştir seninle birlikteyken belki de. *Harfin* demiş Atılgan; *Harfin* olsun, sözü-işareti olsun sır ilacının.

harikulâde...
kutup ışınıyla kesiliyor büyüyen ay, diğer gök cisimleri
ellerimi gösteriyor : camdan aletler, hareketli hâtıra halleri. avucumda.
açıyorum... kapatıyorum... bu senin gözlerini alacak tek sihrim.

(Gizli Ay Masalları)

"Billur nefesler içinde, kimliksiz, asil serüvenlerin, sabitliğe taviz vermeyen, şahane parolaları. Saklı bir cinsellik yerleştiriyor Atılgan, eşyanın etrafına. Onu, hayatın malumatıyla şekillendiriyor. Kaçınılmaz olana saygıyla, ölümcül olana şahsi bir nefretle uzatıyor sıcak ellerini :

satranç
grilerde oynanacaksa eğer çocuklar bulunmalı
alınlarını buğulu camlarda yitiren, dışavurmayımcı
hani duygu yetmezliğinden beyaz ölen çocuklar
ve kimya onları değiştirdiğinde sen de değişmiş
olmalısın

(Melami Sıfatı/1)

"Karşılıksız hissiyat, alışılamamış yoklamalar, tereddüt ve veda, tarih ve cemiyet, *kim* meselesinin ters uzantıları, unutmanın alçaklık olduğu erkek odaları. Atılgan'ın şiirinde sürekli bir devinim var. İzafiyetin gölgesi :

bileklerime su sürün, oğuşturun. ince
boynum kıvrılsın aya doğru ve sesim...

(Oxygen)

"Söyleneceksin : Neden bu kadar *yeni sözcükler* kullanıyorsun diye; Atılgan'ın etkisi altında kalmış olmalıyım.
"Şiiri sev Cem! İpekle bile incitme onu... Dostçakal."

Unutma Talebem Martı : Akif Kurtuluş'un İlk Yardım Bilgisi adlı şiirinde fısıldadığı gibi :

patlar kalp
boşalır başını oraya koymuş doktor

(Temas II : Genç kuşakları ve Ece Ayhan, İsmet Özel, Metin Altıok, Ahmet Erhan gibi, dönemlerinin altını kırmızı kalemle çizmiş olan insanları, bir şiir etkinliğinin dışında bırakan zihniyet, hep hatırlanacaktır. Bu tür bir davranışa yönelerek, düşüncelerimizdeki bulanıklığı gideren *Poesium* yetkililerine teşekkürler.)

topal menekşeler, siyah giyotinler

"Tenine değen ıslak mağara duvarlarında seneler süren sevişmelerini tanı. Ölümü kucakladığın gecelerde denize düşmesini yaşadın yıldızların. Sen eski bir akdenizlisin. Yani acıyı yaşamayı bilen yok insan. Yok insanlar metnine,

kıyısız kalabalıklardan giren bir büyük kent yoksunu. Ama ben ilkizim. Yalnızlığını kalabalıklaştıran eski bir ortaçağlı."

Ama Ben İlkizim. İlkiz Kucur. İzmir. Bir anakent kadını. Kara tüllere sarılı sandukalardan çıkartılmış yemin metinleriyle, ilk kitabıyla sorgular, tutsaklıklar içinde. Bizim adımıza casusluk yapıyor Kucur. Betonarme yoksulu-naifliğin, o : koyu, demli ses eksikliğinin, sözcüklerin sahipsiz kalakaldığı akşamların tapınaklarında kendi yüreğini kurban ediyor. Sevgiyi, ilgiyi, metronomsuz, diyapozonsuz, akustik bedenlere sunuyor. Son? Son, her zamanki yersizlik, boşluk ve bunun getirdiği isyan. Kırık isyan. Bir ucu yırtık isyan.

— Ama ben ilkizim!

İşte orada şair, içdünyasıyla senteze sürüklenerek bir tavra dönüşüyor :

Osmanlıdan kalma bir alışkanlıktır
gölgeni yavaşça katlayıp kaldırırsın yaşın silinir
önceden de yoktun, yanlış görülmüş bir düş gibi
atlaslar yakılıp yeni baştan kurulur denizler
nehirlerin yataklarında yüzyılların gelgiti unutulur
(İzleğindir Şimdi Senden Kalan)

Samimi bir kabulleniş, alaycı bir kadercilik, masmavi bir onurdur bu dizeler. Hani bir ayrılık sonrası yeni baştan sevdalanırsınız ya, aslında bilirsiniz bunun korkulacak bir yapmacıklıktan kaynaklandığını, sabırsızsınızdır oysa, tek kalmanın dayanılmazlığı sizi sizde kandırmaktadır; tutar şakaya vurursunuz etkilenmelerden derlenmiş o sevinci : *geçen gün âşık oldum, ölü ve yaralı sayısı bilinmiyor* diye. İşte o, başkalarını hafifleten yaralanış, sizin için intihar ile çocukluk arasındaki telde yürüyen "yaşayan biricik cambaz" kadar içli ve özlenendir.

Talebem Martı ve ben, küçük İskender, 28 Mayıs günü Edip Cansever'in 5. Ölüm Yıldönümü için şunu diyoruz :

Bir ölü nedir ki bir ölüm nedir
Acıyla kirlenmektir, acıya sevinmektir.
(Edip Cansever)

Süha Tuğtepe, *Düşler ve Seyrekzamanlar,* Piya Yayınları, 74 s.
Atılgan Bayar, *Harfin,* Gece Yayınları, 67 s.
İlkiz Kucur, *Ama Ben İlkizim,* Ayrım Yayınları, 63 s.

KÜÇÜK İSKENDER
Gözlerim Sığmıyor Yüzüme
ADAM YAYINLARI

KEMAL TAHİR

SAĞIRDERE

roman

"Kemal Tahir'de dil, 'anlatılan'ın yerine geçer, bir nesne haline gelir ve saydamlığını kaybeder. Onun romanlarını okurken, 'anlatılan'ı 'anlatan'da, yani dilde algılamaya başlarız. Kişiler, olaylar ve durumlar, birer 'dil olgusu' haline gelir. Tanpınar'ın deyimiyle, Kemal Tahir, 'bir dil makinesi' kurmuş, bir dil dünyası yaratmıştır." (1974)
— Selâhattin Hilav

Yabancı romancıların etkilerinden uzak, "ilk gerçek Anadolu romanı" diye nitelenen **Sağırdere,** köy yaşamının, köy ekonomisinin insanların kişiliğine yansıyışını eşsiz bir gözlem gücüyle, önyargılardan, düşsellikten uzak bir değerlendirme yeteneğiyle sergiler. **Sağırdere** bir gazetede takma adla tefrika edilişiyle Kemal Tahir'in romancılığına daha cezaevindeyken ilgileri çekmiştir.

çıktı!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

Madam Zborovska Kanepede, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 130x81 cm

Bu tabloda Modigliani'nin son "tip"i, onun hâlâ genellikle en çok anımsandığı "tip" açıkça görülüyor. Modigliani'nin en tanınan bu tip'i genellikle 1917'yle 1919 yılları arasında yaptığı tablolarda görülüyor. Tip yalnızca bir "formül"le ele alındığını bildiğimiz yüz çizgilerinde değil bütün kompozisyondaki belirgin biçemcilikle farkediliyor. *Madam Zborovska Kanepede* hem yüz çizgileri, hem bedenin duruşu güçlü bir diyagonale uyuyor. Yüz çizgileri, bu diyagonalin ekseninde gidiyor ama, yataylıklarını koruyarak, yüzün sahibi sanki tam karşıdan bakıyormuş izlenimini uyandırabiliyor.

Modigliani'nin bütün abartmaları basit gözlemlere dayandığı için kolayca kabul edilebilirler. Kübistlerin ve fütüristlerin kullandıkları "görüntüleri üstüste bindirme yöntemi" ona göre değildi ve gerçeküstücülerin başkalaşımını farkedecek kadar yaşamadı. Bununla beraber kendi rahat tavrıyla bir ressamın, kabul edilebilirlik sınırları içinde, konusuna yapabileceği şeylerin olanaklarının sınırlarını genişletti.

Anna ya da Hanka Zborovska, Modigliani'nin yaşamının son dertli döneminde dostu, destekleyicisi ve resimlerinin alıcısı olan Leopold Zborovski'nin karısıydı. Modigliani'nin yaşadıklarında Anna'nın da önemli bir rolü olmalı, ama bu portre bir sevgiyi açığa vurmuyor. Kimilerine göre Madam Zborovski Modigliani'nin arkadaşları arasında pek popüler değildi.

SANAT ADAM